

**«Διαφορετικές αναγνώσεις της Αντιγόνης-
η βιωματική εμπειρία μιας θεατρικής παράστασης»**



ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΙΤΛΟΣ:

«Διαφορετικές αναγνώσεις της Αντιγόνης-
η βιωματική εμπειρία μιας θεατρικής παράστασης»

Υπεύθυνη Καθηγήτρια: Σοφία Στενού

Συγγραφική Ομάδα: Αθανασία Παπασαράντου
Δήμητρα Μπακρυσιώρη
Δημήτρης Καλύβας
Δημήτρης Λαμπρόπουλος
Δημήτρια Ντέμου
Ειρήνη Παπαγεωργίου
Ελευθερία Τσιούφη
Έλλη Σάββα
Εμμανουέλα Ντόκου
Έρρικα Τρίγκα
Θεώνη Μανουσάκη
Θοδωρής Μανιάτης
Ιωάννα Βερβεσού
Κωνσταντίνα Μπινιάρη
Λίτσα Μιχαλοπούλου
Μάρω Φρισύρα
Νικηφόρος Βάιος
Τρέισι Τζαμέτα
Χαράλαμπος Φαναρίσιος

Πίνακας Περιεχομένων

❖ ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
❖ ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
❖ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	6
❖ ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ.....	8
❖ Α) ΓΡΑΠΤΟΙ-ΑΓΡΑΦΟΙ ΝΟΜΟΙ.....	9
❖ Β) ΤΟ ΘΕΜΑ ΤΗΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΗΣ.....	16
❖ Γ) ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΣΟΦΟΚΛΗ – ΜΠΡΕΧΤ ΙΣΜΗΝΗ ΡΙΤΣΟΥ.....	19
❖ Δ) Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ.....	34
❖ Ε) ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ – ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ.....	36
❖ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	47
❖ ΠΗΓΕΣ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	48
❖ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	49

❖ ΠΡΟΛΟΓΟΣ

- ΓΙΑΤΙ ΑΥΤΗ Η ΑΔΙΑΚΟΠΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ;
 - ΓΙΑΤΙ ΜΙΑ ΔΡΑΚΑ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΥΘΩΝ, ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΟΠΟΙΩΝ ΚΑΙ ΑΥΤΟΣ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ, ΝΑ ΕΠΑΝΕΡΧΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΤΗ ΣΚΕΨΗ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ, ΣΕ ΒΑΘΜΟ ΠΟΥ ΝΑ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΣΧΕΔΟΝ ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ;»
- (George Steiner "Οι Αντιγόνες")

Με αυτά τα ερωτήματα ανατρέχει ο George Steiner στις ερμηνείες των μεγάλων στοχαστών της Δύσης που καταπιάστηκαν με τον μύθο της Αντιγόνης. Κανένα πεδίο στοχασμού δεν έμεινε ασυγκίνητο καθώς στην «**Αντιγόνη**», όπως και στις άλλες σπουδαίες και με τα μείζονα διλήμματα τραγωδίες, παρουσιάζονται αρχετυπικά όλες οι μείζονες αντινομίες της ανθρώπινης κατάστασης για να μείνουν ουσιαστικά άλυτες, χωρίς εύκολους συμβιβασμούς και υπερβάσεις. Και ως διακυβεύματα παραδίδονται στους επόμενους, για να τις ψάξουν στις δικές τους ιστορικές συνθήκες.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία προβληματιστήκαμε πάνω στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή ως πανανθρώπινου συμβόλου της ελεύθερης βούλησης. Στα πλαίσια αυτού του στόχου, προσπαθήσαμε να συγκρίνουμε την Αντιγόνη του Σοφοκλή με άλλα έργα της σύγχρονης δραματουργίας-λογοτεχνίας, όπως οι «Αντιγόνες» του Μπρεχτ, του Ανουίγ και της Ισμήνης του Γ. Ρίτσου, προκειμένου να εντοπίσουμε και να καταδείξουμε τους διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης της ηρωίδας και του συγκεκριμένου μύθου καθώς και τους διαφορετικούς τρόπους ηθογράφησής της.

Η «Αντιγόνη» λειτούργησε ως μέσο προκειμένου να εμβαθύνουμε στις επιμέρους ιδέες και τους συμβολισμούς του έργου. Συγκεκριμένα, προσεγγίσαμε τους κεντρικούς θεματικούς άξονες του έργου και ειδικότερα το θέμα **της σύγκρουσης** πολύπλευρα. Προσπαθήσαμε να κάνουμε αισθητή τη σύγκρουση ανάμεσα σε εξουσιαστή και εξουσιαζόμενο, ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα, ανάμεσα στην φιλοπατρία και την αγάπη για το φίλο-συγγενή, ανάμεσα στους γραπτούς και στους άγραφους-ηθικούς νόμους, ανάμεσα στην αγάπη για τη ζωή και τον έρωτα και τη ματαίωσή τους.

Τέλος, επιδιώξαμε τη δραματοποίηση και τη βιωματική προσέγγιση του μύθου μέσα από μια σύνθεση στοιχείων από τις «Αντιγόνες» που μελετήσαμε, δημιουργώντας έτσι το δικό μας πρωτότυπο σενάριο, συνθέτοντας τη δική μας Αντιγόνη καθώς και τη δική μας θεατρική παράσταση.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η εκπόνηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας στηρίχτηκε :

α) στην ομαδοσυνεργατική μέθοδο. Συγκεκριμένα, ενταχθήκαμε σε ομάδες εργασίας στις οποίες αναλάβαμε δραστηριότητες ανάλογα με τα ενδιαφέροντα και τις δεξιότητες του καθενός. Κάθε ομάδα μαθητών ανέλαβε μια δραστηριότητα την οποία επεξεργάστηκε με ερωτηματολόγια, με έρευνα στο διαδίκτυο και στην προτεινόμενη βιβλιογραφία. Παράλληλα, τα μέλη των ομάδων πραγματοποίησαν μικρές παρουσιάσεις ενημέρωσης και ανταλλαγής πληροφοριών προς τις άλλες ομάδες.

Στην Ε.Ε. συμμετείχαμε 19 μαθητές – μαθήτριες και χωριστήκαμε σε τέσσερις ομάδες των 4-5 ατόμων.

β) στη βιωματική μέθοδο προσέγγισης του θέματος – στη δραματοποίηση. Συγκεκριμένα, στα πλαίσια της ερευνητικής εργασίας συμμετείχαμε σε διαδραστικές ασκήσεις καθώς και σε ασκήσεις δραματοποίησης (π.χ. υιοθέτηση ρόλων, μεταφορά της συγκεκριμένης συνθήκης που παρουσιάζεται στο δράμα στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα κλπ) οι οποίες είχαν ως στόχο τη βιωματική προσέγγιση των θεμάτων που είχαν τεθεί προς διερεύνηση από τις ομάδες μας.

ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Προκειμένου να προσεγγίσουμε το θέμα της ερευνητικής εργασίας συζητήσαμε πρώτα και καταγράψαμε σε επίπεδο ολομέλειας τους **θεματικούς άξονες** πάνω στους οποίους θα εκτυλισσόταν η έρευνά μας. Καταλήξαμε στους εξής θεματικούς άξονες:

A) Γραπτοί – Άγραφοι Νόμοι (ιστορική αναδρομή, σύγκριση παρόν/παρελθόν, η σχέση των νόμων με την εκτελεστική εξουσία, η νομική κατοχύρωση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα)

B) Το θέμα της σύγκρουσης τότε και τώρα

Η κεντρική σύγκρουση Αντιγόνης- Κρέοντα, αλλά και οι επιμέρους συγκρούσεις (Κρέοντα – φύλακα, Κρέοντα – Αίμονα κλπ) μπορούν να μεταφερθούν στη σύγχρονη εποχή ; Ποιες ανθρώπινες σχέσεις αντικατοπτρίζουν ; Με αρχικό ερέθισμα το θέμα της σύγκρουσης προχωρήσαμε στα πλαίσια της εργασίας σε σύνταξη – σύνθεση κειμένων διαλογικής μορφής με συγκρουσιακό περιεχόμενο, κάποιους από τους οποίους δραματοποιήσαμε, καθώς και σε απόδοση του θέματος της «σύγκρουσης» εικαστικά και κινητικά.

Γ) Συγκριτική θεώρηση, εστιάζοντας στην ηθογράφιση των ηρώων, ανάμεσα στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, την «Αντιγόνη» του Μπρεχτ και την «Ισμήνη» του Γ. Ρίτσου

Δ) Η πολιτική διάσταση της «Αντιγόνης» του Μπρεχτ.

Ε) Προετοιμασία, οργάνωση μιας θεατρικής παράστασης από το πρώτο μέχρι το τελευταίο βήμα

(επιλογή- συγγραφή σεναρίου, προετοιμασία-πρόβες ηθοποιών, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, παραγωγή κλπ)

A) Γραπτοί – Άγραφοι Νόμοι

▪ ιστορική αναδρομή, σύγκριση παρόν/παρελθόν

Γραπτοί και άγραφοι νόμοι:

Με τον όρο «**άγραφος νόμος**», χαρακτηρίζουμε τους νόμους που ισχύουν, χωρίς να έχουν τεθεί υποχρεωτικά από την πολιτεία, αλλά έχουν διαμορφωθεί και επιβληθεί μετά από μακροχρόνια αδιάκοπη και ομοιόμορφη εφαρμογή από τον ίδιο το λαό ενός γεωγραφικού τόπου ή χώρας με την προϋπόθεση της απόδοσης σε αυτούς ενσυνείδητης δεσμευτικής ισχύος. Αντίθετα, οι γραπτοί νόμοι είναι θεσμοθετημένοι γραπτοί κανόνες δικαίου που στηρίζονται στο σύνταγμα μιας χώρας, και ρυθμίζουν υποχρεωτικά τις σχέσεις μεταξύ των πολιτών καθώς και των πολιτών με το κράτος και ορίζουν διάφορες ρυθμίσεις για την ομαλή λειτουργία του κράτους.

Έχοντας αυτές τις γνώσεις, κατά τη διάρκεια του διαλόγου της Αντιγόνης και του Κρέοντα αλλά και του μονολόγου της νεαρής κοπέλας, μπορούμε να λάβουμε χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με τους γραπτούς αλλά και τους άγραφους νόμους της εποχής εκείνης. Η δυναμική Αντιγόνη, υποστηρίζει πως ήταν χρέος της να θάψει τον αδερφό της Πολυνείκη και επομένως να παραβεί τους θεσπισμένους νόμους του θνητού Κρέοντα, καθώς θεωρεί πως η δύναμη των κηρυγμάτων του δε μπορεί να συγκριθεί με τη δύναμη των άγραφων νόμων που έχουν θεσπίσει οι θεοί αιώνες πριν. Χαρακτηριστικά δηλώνει πως ούτε ο Δίας, ούτε η Θεία Δίκη, αλλά ούτε και οι θεοί του Κάτω κόσμου έχουν ορίσει τους νόμους του Κρέοντα. Είναι φυσικό, λοιπόν, η ίδια να τους αμφισβητεί και να προτιμά να υπακούσει στους αδιαμφισβήτητους, αιώνιους, πανίσχυρους νόμους των θεών. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, πως είχε μεγάλη αξία να υπακούει κανείς στους άγραφους νόμους, ακόμη και αν αυτοί έρχονταν σε σύγκρουση με τους γραπτούς νόμους που είχαν θεσπιστεί την περίοδο εκείνη, κυρίως διότι κυριαρχούσε η αντίληψη πως αν παραβιαστεί νόμος θεών, η τιμωρία που θα υποστούν θα είναι πολύ μεγαλύτερη και επώδυνη από αυτή που θα μπορούσε να επιβάλει κάποιος θνητός εξουσιαστής. Έτσι και η Αντιγόνη επιλέγει να υπακούσει στους νόμους των θεών, αν και γνωρίζει πως το μέλλον της είναι ο θάνατος.

Αρχικά στην οικογένειά μας καθώς και στις κοινωνικές μας σχέσεις συνηθίζουμε να τηρούμε αυτούς τους νόμους, καθώς στην αντίθετη περίπτωση αντιμετωπιζόμαστε ως δακτυλοδεικτούμενοι από τον περίγυρό μας και οδηγούμαστε στο στιγματισμό και την περιθωριοποίηση. Σε κάθε κοινωνική σχέση, όποια κι αν είναι αυτή, υπάρχουν άγραφοι νόμοι και όποιος προσπαθεί να γίνει πρωταγωνιστής παραβαίνοντάς τους, καταλήγει να γίνει το «μαύρο πρόβατο» της κοινωνίας. Για παράδειγμα, θεωρείται μεγάλη ασέβεια και αποδοκιμάζεται κοινωνικά η προσβλητική συμπεριφορά ενός νέου ανθρώπου απέναντι σ' έναν μεγαλύτερο, ή η αδιαφορία και η κακή συμπεριφορά των παιδιών προς τους γονείς και τους δασκάλους τους. Επίσης, η ανηθικότητα, η μη τήρηση κάποιας υπόσχεσης, ή η εξαπάτηση σε επίπεδο κοινωνικών σχέσεων, μπορεί ως συμπεριφορές να μην τιμωρούνται από το νόμο, ωστόσο, επισείουν την κοινωνική κατακραυγή. Το ίδιο ισχύει και με την απόδοση των απαραίτητων τιμών στους νεκρούς. Πρόκειται για εθιμικό δίκαιο που επιβιώνει από την αρχαιότητα.

Φαίνεται πως στην περίπτωση του εθιμικού-άγραφου δικαίου ισχύει και σήμερα αυτό που αναφέρει ο **Θουκυδίδης** στο κεφάλαιο 37 του **Επιταφίου** του Περικλή : «...τὰ δημόσια διὰ δέος μάλιστα οὐ παρανομοῦμεν, τῶν τε αἰεὶ ἐν ἀρχῇ ὄντων ἀκροάσει καὶ τῶν νόμων, καὶ μάλιστα αὐτῶν ὅσοι τε ἐπ' ὠφελίᾳ τῶν ἀδικουμένων κεῖνται καὶ ὅσοι ἄγραφοι ὄντες αἰσχύνην ὁμολογουμένην φέρουσιν.»

Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε ότι και το γραπτό αλλά και το άγραφο δίκαιο εξελίσσονται και αναπροσαρμόζονται στις ισχύουσες κάθε φορά κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και μεταβολές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που αποδεικνύει την παραπάνω άποψη αποτελεί το γραπτό και άγραφο δίκαιο που πλαισιώνει την ισότητα των δύο φύλων. Οι εξελίξεις και οι μεταβολές που έλαβαν χώρα στον τομέα αυτό σε επίπεδο κοινωνικό οδήγησαν παράλληλα σε εκσυγχρονισμό και το γραπτό δίκαιο.

▪ **Τι προβλέπουν γραπτοί και άγραφοι νόμοι για την κοινωνική θέση της γυναίκας στην αρχαιότητα ;**

Η Γυναίκα στην Αρχαιότητα

Οι γυναίκες στην αρχαία Αθήνα δεν είχαν πολιτικά δικαιώματα και θεωρούνταν «ανήλικες», ενώ ο όρος της «πολίτιδος» εμφανίστηκε μόνο στο τέλος της Κλασικής περιόδου. Για την αθηναϊκή κοινωνία, αποστολή της ενάρετης γυναίκας, της δέσποινας, ήταν από τη μία μεριά η φύλαξη του

οίκου και η επιτέλεση των καθηκόντων που αφορούσαν στην καλή λειτουργία του (με τη βοήθεια δούλων, που ήταν καθεστώς για όλα σχεδόν τα σπίτια), και από την άλλη η απόκτηση παιδιών – κυρίως αρσενικών – για τη διαίωνιση του οίκου.

Οι γάμοι εξυπηρετούσαν πρωτίστως κοινωνικές και θρησκευτικές ανάγκες. Οι κοπέλες παντρεύονταν σε πολύ νεαρή ηλικία άνδρες που είχαν επιλέξει οι πατέρες τους. Ο σύζυγος γινόταν κηδεμόνας της νέας και έπαιρνε προίκα, την οποία διαχειριζόταν ο ίδιος. Σε περίπτωση διαζυγίου, η προίκα επέστρεφε στον πατέρα ή στον πιο κοντινό συγγενή.

Οι γυναίκες περνούσαν το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας τους στο γυναικωνίτη, συνήθως στον πάνω όροφο του σπιτιού, γνέθοντας, πλέκοντας ή υφαίνοντας στον αργαλειό. Αυτές, άλλωστε, ήταν και οι μόνες εργασίες που θεωρούνταν ότι άρμοζαν σε γυναίκες αριστοκρατικής καταγωγής.

Η γυναίκα στους αρχαϊκούς και κλασικούς χρόνους θεωρούνταν, βιολογικά και ψυχολογικά, πλάσμα που δεν είχε την ικανότητα να ελέγξει τον εαυτό της και να αντισταθεί σε εξωτερικά ερεθίσματα. Έπρεπε να είναι σεμνή, όμορφη και υγιής, προκειμένου να συμβιβάζεται με τα πρότυπα μιας πατριαρχικής κοινωνίας, όπως ήταν η αρχαία ελληνική.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΚΑΙ ΕΥΚΑΡΠΙΑ:

Μια αυστηρή φεμινιστική ερμηνεία της θέσης της γυναίκας ενδεχομένως μπορεί να παραβλέψει τη συμμετοχή των γυναικών στις κρίσιμες φάσεις της ανθρώπινης ζωής: γέννηση, γάμος, θάνατος. Στην αρχαία Αθήνα η θρησκεία ήταν ο χώρος δράσης των γυναικών. Είναι φυσικό στις γυναικείες θεότητες και στη λατρεία τους να αναζητηθούν οι σύνδεσμοι των Αθηναίων γυναικών, και η ιδιαίτερη αφοσίωσή τους, ώστε να εξαφανίζονται για μέρες από το σπίτι τους για να συμμετέχουν στους ειδικούς εορτασμούς θηλυκών θεοτήτων.

ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΡΙΕΣ ΚΑΙ ΙΕΡΕΙΕΣ:

Οι γονείς με τα παιδιά συχνά απεικονίζονται να προσέρχονται σε μια λατρεία θεότητας. Οι παραστάσεις μοιάζουν εξαιρετικά με τα σύγχρονα προσκυνήματα σε ιερούς τόπους. Και ο καθένας έχει πολλούς και διάφορους λόγους να θέλει να τιμήσει τη θεότητα που λατρεύει.

Οι προσκυνηματικές εξορμήσεις σήμαιναν μια διακοπή της κανονικής ζωής, δηλαδή της καθημερινότητας, με κάτι έκτακτο και ιδιαίτερο. Σήμαινε ένα ταξίδι μακριά από το σπίτι και τους οικείους με σκοπό αποκλειστικά θρησκευτικό. Μόνες ή και οικογενειακά οι γυναίκες ταξίδευαν σε προορισμούς απόμακρους, στη Μικρά Ασία, στα νησιά του Αιγαίου, σε ιερά όπως της Δήλου, Επιδαύρου ή των Δελφών αναζητώντας εναλλακτικές ιατρικές σε ιαματικές θεότητες, προβλέψεις τοκετών.

Οι γυναίκες ιέρειες είχαν μια ιδιαίτερη θέση στην αρχαία ελληνική πόλη (ειδική θέση στο θέατρο, μεταθανάτιες τιμές). Οι γυναίκες κλειδούχοι ήταν οι ιέρειες που είχαν την ευθύνη για την ασφάλεια των αρχαίων ναών. Η αρχαία ελληνική πολιτεία επεφύλαξε μια ιδιαίτερη θέση στη γυναίκα και η κοινωνία της αναγνώρισε το αξίωμα της ιέρειας, κάτι που δεν υπάρχει στις μεγάλες σύγχρονες μονοθεϊστικές λατρείες.

ΔΟΥΛΕΣ ΚΑΙ ΕΤΑΙΡΕΣ:

Αντίθετα, οι δούλες, οι γυναίκες-μέτοικοι αλλά και οι πιο ταπεινής καταγωγής Αθηναίες απολάμβαναν μεγαλύτερη ελευθερία, καθώς έβγαιναν για εξωτερικές δουλειές, όπως ψώνια και μεταφορά νερού, μπορούσαν να διεξάγουν μικρο-εμπόριο ή και να εργάζονται ως τροφοί.

Υπήρχαν, βέβαια, και οι εταίρες, που ήταν κατά κανόνα δούλες ή μέτοικοι και έπαιζαν έναν ξεχωριστό ρόλο στην κοινωνική και ερωτική ζωή των ανδρών. Τους κρατούσαν συντροφιά στα συμπόσια, τους διασκέδαζαν και συζητούσαν μαζί τους διάφορα θέματα, ακόμη και φιλοσοφικού περιεχομένου. Φαίνεται πως γενικότερα ήταν πιο καλλιεργημένες από τις Αθηναίες δέσποινες, συχνά δε έπαιζαν κάποιο μουσικό όργανο (αυλό ή λύρα) και τραγουδούσαν. Κάποιες μάλιστα, απέκτησαν μεγάλη φήμη στην τότε Αθηναϊκή ζωή, γεγονός που υποδηλώνει ότι δε βρίσκονταν στο περιθώριο της κοινωνίας. Παρόλο που η μονογαμία ήταν ο κανόνας στην αρχαία Αθήνα, η πορνεία δεν εθεωρείτο παράνομη, ούτε οι σχέσεις με παλλακίδες ή η ύπαρξη νόθων παιδιών συνιστούσαν αποδεικτικά μοιχείας.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΙΑΣ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ:

Στην Αθήνα η πρώτη κύρια δυσκολία που αντιμετώπιζε ένα νεογέννητο κορίτσι ήταν να του επιτραπεί να ζήσει. Εξαρτιόνταν άμεσα από την απόφαση του πατέρα η έκθεση του νεογνού σε μια ερημική περιοχή, καθώς η γέννηση ενός θηλυκού μέλους θεωρούνταν ανώφελο και επιπρόσθετο έξοδο για τον οικο, εφόσον μάλιστα σε ένα κατεξοχήν πατριαρχικό σύστημα κληρονομιάς

δεν είχε τη δυνατότητα να διατηρήσει το οικογενειακό όνομα και συνεπώς τα οικογενειακά περιουσιακά στοιχεία.

Βασική αρχή στην αθηναϊκή κοινωνία ήταν το ότι η γυναίκα τελούσε μονίμως υπό ανδρική κηδεμονία. Η νέα κοπέλα μέχρι το γάμο της εξαρτάται άμεσα από τον πατέρα της. Όταν έφθανε στην αποδεκτή κοινωνικά ηλικία γάμου, η οποία σύμφωνα με τις τότε αντιλήψεις υπολογίζονταν με βάση τη γυναικεία ήβη, ο πατέρας της επέλεγε το μέλλοντα σύζυγό της.

Η τελετή του γάμου περιλάμβανε δύο βασικές διαδικασίες. Η πρώτη ήταν ο αρραβώνας ή εγγύη, στον οποίο η παρουσία της νύφης δεν ήταν υποχρεωτική. Στην πράξη ήταν η υπογραφή του προγαμιαίου συμβολαίου, όπου καθορίζονταν το ύψος της προίκας. Στη συνέχεια ακολουθούσε η έκδοση, που αποτελούσε την κυρίως τελετή της παράδοσης της κοπέλας στο σύζυγο ο οποίος αναλάμβανε πλέον την κηδεμονία της. Ως παντρεμένη πλέον, στο σπίτι του ανδρός της, η πρώτη φροντίδα της ήταν να κάνει ιερές σπονδές μπροστά στην εστία. Από τούδε και στο εξής συμμετέχει ενεργά στις οικογενειακές θρησκευτικές τελετές. Η βασική ευθύνη της, όμως, ήταν η διαχείριση του οίκου. Μέσω της χρηστής διαχείρισης ενός αθηναϊκού οίκου από τη νοικοκυρά θα επιτυγχάνονταν η ευημερία και η μακροημέρευσή του. Για το λόγο αυτό ο σύζυγος και κύριος του οίκου, από την πρώτη στιγμή αναλάμβανε να εξηγήσει το βασικό αυτό καθήκον στη νεαρή γυναίκα του.

Η ίδια κατοικούσε στο γυναικωνίτη. Επέβλεπε και κατηύθυνε τους δούλους και φρόντιζε για τη σωστή τακτοποίηση των αγαθών και των πραγμάτων του σπιτιού. Οι αριστοκράτισσες γυναίκες επίσης, στα πλαίσια των οικιακών καθηκόντων τους, ασχολούνταν με την υφαντική και το ράψιμο του ρουχισμού. Επίσης είχαν επιφορτισθεί με την ανατροφή των παιδιών.

Ενώ όμως με όλες αυτές τις ασχολίες οι ευκατάστατες Αθηναίες δεν έβγαιναν από το σπίτι, οι φτωχές αναγκαστικά δούλευαν εκτός σπιτιού. Ανάμεσα σε άλλα εργαζόντουσαν ως εργάτριες μαλλιού, τροφοί, συλλέκτριες καρπών και σε μεγαλύτερη ηλικία ως πωλήτριες, όπως μας μαρτυρούν σχετικές παραστάσεις αγγείων.

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ:

Στην καθεαυτό πολιτική ζωή των Αθηνών η θέση των γυναικών ήταν ανύπαρκτη. Οι γυναίκες δε θεωρούνταν πολίτες. Δεν είχαν δικαίωμα εγγραφής στους καταλόγους των πολιτών. Εγγράφονταν μόνο στους

καταλόγους της φρατριάς τους. Επιπλέον δεν είχαν δικαίωμα κατοχής εγγείου ιδιοκτησίας -επομένως ούτε κληρονομιάς-, το οποίο αποτελούσε βασικό κριτήριο για την ιδιότητα του πολίτη.

Ακόμη δεν είχαν τη δυνατότητα άσκησης δικαιοπραξιών. Δεν τους επιτρεπόταν δηλαδή να χειρίζονται οι ίδιες τις αστικές υποθέσεις τους. Για το λόγο αυτό εκπροσωπούνταν ενώπιον της πολιτείας από τον κύριό τους. Κατά συνέπεια στερούνταν των πολιτικών δικαιωμάτων που απολάμβαναν οι άνδρες. Ταυτόχρονα όμως έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη μεταβίβαση της ιδιότητας του πολίτη. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά κάποιο τρόπο ανήκαν, έστω εμμέσως στην ευρύτερη πολιτική κοινότητα.

▪ Ποια η σχέση των νόμων με την εκτελεστική εξουσία ;

ΝΟΜΟΙ-ΕΚΤΕΛΕΣΤΙΚΗ ΕΞΟΥΣΙΑ:

Κάθε άνθρωπος, κάθε πολίτης έχει ως ιδεατό τη δικαιοσύνη η οποία, δυστυχώς, εκλείπει από το διεθνές προσκήνιο όπου η δύναμη των ισχυρών, των πολιτικών αρχόντων παίζει κυρίαρχο ρόλο. Οι νόμοι και η δικαιοσύνη δεν συμπίπτουν, καθώς το είδος του νόμου εξαρτάται από την εκάστοτε κυριαρχούσα δύναμη που τον επιβάλλει. Είναι γεγονός πως πολλές φορές ο νόμος εφαρμόζεται ως μέσο επιβολής και όχι για την προάσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Προστατεύουν οι νόμοι τα ανθρώπινα δικαιώματα ;

Στη σύγχρονη εποχή, το γεγονός ότι πολύ συχνά μεγάλος αριθμός ανθρώπων γίνεται θύμα αυθαιρεσιών ίσως να μην γίνεται αντιληπτό. Και αυτό γιατί ο σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να πάρει πρωτοβουλίες, να κινηθεί ελεύθερα, να ψηφίσει, να διαμορφώσει τη ζωή του ωστόσο η ανεργία, ο ρατσισμός, η μαζοποίηση, η παραπληροφόρηση, η υπερκατανάλωση, η κρίση της δημοκρατίας, τα είδωλα που προβάλλονται δυσχεραίνουν την προάσπιση των ελευθεριών και των δικαιωμάτων του ανθρώπου, και το χειρότερο απ' όλα είναι ότι αυτό συμβαίνει χωρίς ο ίδιος να το αντιλαμβάνεται αφού οι αξίες και τα ιδανικά έχουν αρχίσει να φθείρονται ανησυχητικά μέσα του. Έτσι όμως ο άνθρωπος εφησυχάζει και μένει απαθής τις εξελίξεις που τρέχουν.

Αντίθετα η **Αντιγόνη** είχε το ψυχικό σθένος να αντιταχθεί στην εξουσία του Κρέοντα και να υπερασπιστεί τους ιερούς νόμους ανεξαρτήτως τιμήματος. Μήπως λοιπόν καθένας από εμάς οφείλει να γίνει η Αντιγόνη των δικών

του κανόνων και εξουσιών που τον απομακρύνουν από αυτό που θέλει πραγματικά να είναι;

B) Το θέμα της σύγκρουσης τότε και τώρα

▪ Αν ήσουν η Αντιγόνη, πώς θα αντιδρούσες απέναντι στον Κρέοντα ;

“Αν ήμουν στη θέση της Αντιγόνης θα φερόμουν όπως ακριβώς και εκείνη. Είναι δυναμική, αγέρωχη και δε φοβάται ούτε τον Κρέοντα ούτε και τη μοίρα που θα ακολουθήσει. Είναι σκληρή και αδιάφορη και αυτό ερεθίζει ακόμη περισσότερο τον Κρέοντα πράγμα που θα έκανα και εγώ μόνο και μόνο για να μη δώσω στον Κρέοντα την ηθική ικανοποίηση ότι με έχει τρομάξει. Ωστόσο, δε θα είχα αυτήν τη στάση απέναντι στην αδελφή μου και θα ήμουν πιο επιεικής γιατί, όπως αυτή με θεωρεί παράτολμη και την πράξη που πρόκειται να κάνω επικίνδυνη, έτσι και εγώ τη θεωρώ «βολεμένη» και την πράξη της ένδειξη δειλίας.”

▪ Σύνθεση υποθετικού διαλόγου που κινείται στο ίδιο συγκρουσιακό κλίμα και αναφέρεται στη σύγχρονη εποχή

Σύγκρουση που αφορά στη σχέση άντρα – γυναίκας

(τα παιδιά αξιοποίησαν στίχους από σημερινά λαϊκά τραγούδια και δραματοποίησαν τον παρακάτω διάλογο)

A: Είμαι άντρας και το κέφι μου θα κάνω και θα πω και μια κουβέντα παραπάνω

Γ: Μια γυναίκα όλα τα μπορεί και αν κρυφά θέλεις να φύγεις σου χει αφήσει αυτή την πόρτα ανοιχτή.

A: Ο τέλειος άντρας, ο άντρας ο σωστός, ο πρόστυχος, ο έξυπνος, ο γοητευτικός, ο τέλειος άντρας δεν είναι πουθενά γι αυτό κάτσε μαζί μου και μη ζητάς πολλά.

Γ: Τώρα οι άντρες οι σκληροί και οι αισθηματίες, υπάρχουν μόνο στις

ασπρόμαυρες ταινίες, τώρα δεν ξέρει να σου πει ένας στους δέκα τι ζητάει μια γυναίκα.

A: Μη βροντοχτυπάς τις χάντρες, η δουλειά κάνει τους άντρες, το γιατί, το πηλοφόρι, το μυστρί.

Γ: Όταν πίνει μια γυναίκα κι όταν παραφέρεται, μην τηνε παρεξηγείτε, πως πονάει δεν ξέρετε....

A-Γ: Ένα είμαστε και οι δυο, γη εσύ και εγώ νερό. Να το θυμάσαι όπου και να σαι πως πάντα θα σαι το άλλο μου μισό...!!!!

▪ Σύγκρουση Κρέοντα – Φύλακα

Στο απόσπασμα του α' επεισοδίου από την Αντιγόνη του Σοφοκλή (στ.319-331) αποκαλύπτονται πολλά στοιχεία του χαρακτήρα του Κρέοντα αλλά και του φύλακα που μέχρι τώρα μας ήταν άγνωστα. Ξεκινώντας από τον φύλακα, θα λέγαμε πως παρουσιάζεται ως ένας καθημερινός, λαϊκός άνθρωπος της εποχής εκείνης, που έχει μάθει να μιλάει ειλικρινά και χωρίς να τηρεί τους τύπους. Αυτό φυσικά γίνεται φανερό από τον τρόπο που μιλάει στον Κρέοντα, ενώ πολλές φορές ξεφεύγει από τα όρια και γίνεται θρασύς και φλύαρος, παρόλο που θα έπρεπε να υπακούσει και να ανεχτεί όλα σου του λέει ο ανώτερος Κρέοντας. Αυτά του τα χαρακτηριστικά όμως θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν λόγω του ότι ήταν αμόρφωτος και φοβισμένος από το γεγονός που είχε προηγηθεί και του είχε ανατεθεί να το ανακοινώσει στο βασιλιά. Τέλος, αξιοσημείωτη είναι η παρατήρησή του σύμφωνα με την οποία, όποιος έχει εξουσία, πρέπει να έχει και τις σωστές αντιλήψεις. Μια τέτοια εύστοχη παρατήρηση, αν και φαινομενικά δεν «ταιριάζει» στο χαρακτήρα του φύλακα, επιβεβαιώνει πως η σοφία πηγάζει από το λαό. Αντίθετα, ο Κρέοντας, αν και διατηρεί την αλαζονεία και αυταρχικότητά του, καθώς δεν επιτρέπει στον φύλακα να πάρει το λόγο και να εκφράσει την άποψή του, και επιμένει στις αντιλήψεις του στο απόσπασμα αυτό, φαίνεται να είναι ταραγμένος και να σχηματίζει επιπόλαιες απόψεις. Ταραγμένος γιατί κάποιος από τους πολίτες τόλμησε να παρακούσει το λόγο του και επιπόλαιος γιατί ρίχνει ευθύνες πριν ψάξει πιο βαθιά για την αλήθεια. Ακόμη και σε αυτή την περίπτωση όμως, ο Κρέοντας διατηρεί την ειρωνεία του αφού δεν παραλείπει να σχολιάσει τα λεγόμενα του φύλακα.

▪ **Σύνθεση διαλόγου με αφόρμηση τη σύγκρουση Κρέοντα- φύλακα.**

Στο βασίλειο της Ροδαλίας συνέβη ένα συγκλονιστικό γεγονός. Κάποιος έκλεψε το μεγάλο διαμάντι του βασιλιά. Οι στρατιώτες του συλλαμβάνουν έναν ταλαίπωρο ζητιάνο και τον φέρνουν μπροστά στο βασιλιά.

B: Έλα εδώ εσύ βρε αλήτη!

Z: Προσκυνώ βασιλιά μου.

B: Γιατί προσκυνάς, για να σου κόψω το κεφάλι;

Z: Προς Θεού, τι σου έφταιξα εγώ ο ταλαίπωρος;

B: Τι μου έφταιξες; Κάνεις πως δεν καταλαβαίνεις; Πες μου πού έχεις το διαμάντι;

Z: Ποιο διαμάντι βασιλιά μου; Ένας ζητιάνος είμαι που δεν έχει παρά μόνο αυτά τα κουρέλια που φοράω.

B: Μη μου κάνεις τον κακομοίρη. Χθες το βράδυ μπήκες κρυφά στο παλάτι και έκλεψες από το θησαυροφυλάκιο το μεγαλύτερο διαμάντι μου.

Z: Μα πώς θα μπορούσα να το κάνω αυτό, αφού βλέπεις ότι είμαι με ένα πόδι. Το άλλο είναι ξύλινο γι' αυτό και έχασα τη δουλειά μου πέφτοντας έτσι στη ζητιανιά.

B: Αν δεν μου πεις την αλήθεια, θα σου κόψω και το άλλο πόδι. Ήθελα να ξερα πως τα κατάφερες. Αυτό το θησαυροφυλάκιο το έφτιαξαν οι καλύτεροι τεχνίτες . μίλησέ μου γιατί διαφορετικά θα σε τιμωρήσω και οι αγγελιαφόροι μου θα διαδώσουν σε όλο το βασίλειο πόσο μεγάλος κλέφτης είσαι.

Z: Άρχοντά μου, σε σέβομαι αλλά άκουσε αυτό που θα σου πω. Κλέφτης δεν ήμουν ποτέ! Πάντα δούλευα τίμια! Ταπεινώσέ με , τιμώρησε με, κάνε ό,τι θέλεις αλλά θα το φωνάζω μέχρι την τελευταία στιγμή ότι είμαι αθώος και εσύ ένας άδικος κριτής!

▪ **Εικαστική απόδοση : Σχέδιο – σκίτσο που να αποτυπώνει το θέμα της σύγκρουσης (αρχείο σχολείου)**

▪ **Απόδοση σύγκρουσης με χορογραφία σε βίντεο (αποθηκευμένο σε ψηφιακή μορφή)**

Γ) Συγκριτική θεώρηση, εστιάζοντας στην ηθογράφιση των ηρώων, ανάμεσα στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, την «Αντιγόνη» του Μπρεχτ και την «Ισμήνη» του Γ. Ρίτσου

Αφού μελετήσαμε τα έργα «Αντιγόνη» του Μπρεχτ και «Ισμήνη» του Γ. Ρίτσου, προχωρήσαμε σε μία έρευνα σχετικά με τους συγγραφείς-ποιητές, την εποχή κατά την οποία δημιούργησαν και τους λόγους για τους οποίους εμπνεύστηκαν από το γνωστό μύθο της «Αντιγόνης» και το ομώνυμο έργο του Σοφοκλή. Στη συνέχεια καταγράψαμε τις διαφορές που παρατηρήσαμε όσον αφορά κυρίως τον τρόπο προσέγγισης των ηρώων και την ηθογράφησή τους από τον κάθε συγγραφέα – ποιητή. Ιδιαίτερα μας απασχόλησε ο όρος «**αποστασιοποίηση**» στο έργο του Μπρεχτ.

Ο όρος αποστασιοποίηση στον Μπρεχτ

ΜΠΡΕΧΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΑΣΙΟΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΟΙ ΜΕΤΕΩΡΟΙ ΤΟΠΟΙ ΤΩΝ ΚΑΤΩΦΛΙΩΝ

Φαίνεται πως η ιδέα μιας τέχνης που να εκπλήσσει, μιας τέχνης που να αναστατώνει τις συνήθειες, έχει τις ρίζες της βαθιά μέσα στο ρομαντικό κίνημα. Τότε ήταν που πρωτοζητήθηκε από την τέχνη όχι η επιβεβαίωση της παράδοσης, ούτε η απόσταξη τούτης της παράδοσης σε κανόνες κλασικούς, αλλά η καλλιέργεια μιας σχέσης με τον κόσμο που να αναζητά ένα θαμμένο στη συνήθεια αρχικό νόημα. Ανεξάρτητα από το περιεχόμενο που αποδίδουν οι ρομαντικοί σε τούτο το νόημα, φαίνεται πως πρώτοι έθεσαν ένα αίτημα που με διαφορετικούς όρους και τρόπους έμελλε να συνοδεύσει τη σύγχρονη τέχνη σε κάθε βήμα της. Και τούτο το αίτημα συνδύαζε πάντα την ανάδειξη μιας καινούργιας ματιάς με την επέμβαση στο οικείο. Μια τέτοια ματιά θα έκανε το οικείο παράξενο, αφαιρώντας του τα αυτονόητα γνωρίσματά του, υπονομεύοντας τις καταξιωμένες ερμηνείες του, διαλύοντας τις αναγνωρισμένες σαν προφανείς συνάφειές του. Με τα λόγια του Νοβάλις, ο κόσμος ρομαντικοποιείται “...στο βαθμό που αποδίδω στο κοινότοπο ένα

υψηλότερο νόημα, στο καθημερινό μια μυστηριώδη εμφάνιση, στο οικείο την αξιοπρέπεια του μη οικείου, στο πεπερασμένο το αέρα του άπειρου...”. Μια τέτοια κατεργασία του οικείου το καθιστά ανοίκειο. Όμως τούτη η κατεργασία χρειάζεται ένα υπόστρωμα εξοικείωσης για να έχει αντικείμενο. Η δυναμική της τέχνης αντιστοιχεί σε μια διαδικασία ανοικείωσης, μια διαδικασία που δεν παράγει απλά το ανοίκειο αλλά ανοικειώνει το οικείο.

Οι Ρώσοι φορμαλιστές τούτο το αίτημα το ανήγγησαν σε ειδοποιό χαρακτηριστικό της τέχνης. Τέχνη υπάρχει στο βαθμό μόνο της ανοικείωσης, στο βαθμό που δεν μιμείται την πραγματικότητα, δεν την αναπαράγει αλλά την καθιστά παράξενη και έτσι αποκαλύπτει τον βαθύτερο χαρακτήρα της.

Αναζητώντας την ιδιοτυπία του λογοτεχνικού έργου οι φορμαλιστές εντόπισαν στη “λογοτεχνικότητα” μια ανοικειωτική χρήση της γλώσσας. Και μια τέτοια χρήση δεν είναι, σύμφωνα με την άποψή τους, ικανή μόνο να καθιστά παράξενη εκείνη την πραγματικότητα που η καθημερινή χρήση της γλώσσας καθρεφτίζει, αλλά και τους ίδιους τους συμβατικούς κανόνες τούτης της γλωσσικής αντανάκλασης υπονομεύει αφαιρώντας τους τη διάφανιά τους. Αν η σχέση με το πραγματικό μεσολαβείται τελικά από κοινωνικές αξιολογήσεις και ιδέες τότε η φορμαλιστική ανοικείωση στρέφει την αποσταθεροποιητική της δύναμη και στο αντικείμενο τούτης της σχέσης και στους όρους της κατασκευής της.

Οι ρομαντικοί αναζήτησαν, αντίθετοι στην αστική κοινωνία της επίφασης, το βάθος της αυθεντικότητας και τη δύναμη μιας πρωταρχικής οργανικής ηρωικότητας. Η δική τους αποσταθεροποίηση του οικείου τούτη την επίφαση ήθελε να διαρρήξει, τούτη την κυριαρχία μιας μηχανικής ορθολογικότητας. Οι φορμαλιστές επιχειρώντας μια σχεδόν ανέφικτη επιστήμη της λογοτεχνικότητας, βρήκαν στην ανοικείωση το θεμέλιο μιας άλλης γνώσης του κόσμου, μιας γνώσης που σε μια εποχή σαν τα μετεπαναστατικά χρόνια στη Ρωσία θα μπορούσε να στρατευτεί στην καταστροφή κυρίαρχων πολιτισμικά κωδίκων εννόησης της πραγματικότητας. Κοινός τόπος και των δύο ρευμάτων η πεποίθηση πως η τέχνη μπορεί να υποδείξει τρόπους αναμόρφωσης μιας σχέσης μας με τον κόσμο. Όχι γεννώντας εκείνο που λείπει στον κόσμο αλλά κάνοντας εκείνο που μας φαίνεται πως ο κόσμος είναι να φαντάζει παράξενο. Πράγμα που σημαίνει πως ο κόσμος θα μπορούσε να είναι αλλιώς. Ίσως, για να το σκεφτούμε με άλλο τρόπο: και τα δύο ρεύματα βρίσκουν μέσω της τέχνης στο οικείο ακριβώς τον τόπο όπου μπορεί και πρέπει να αναβλύσει η ετερότητα.

Η περίφημη μπρεχτική αποστασιοποίηση μοιάζει ακριβώς αυτή τη δύναμη της ανοικείωσης να κληρονομεί. Και την ικανότητά της να καταστρέφει τη συνήθεια τη στρατεύει στην προοπτική μιας ανατρεπτικής κριτικής του αστικού καθεστώτος. Αν η συνήθεια είναι ο τόπος αναπαραγωγής του υπάρχοντος, τότε η υπονόμευσή της διανοίγει τη συνοχή

και επομένως τη συνέχεια ενός συστήματος αξιών που θεωρεί δεδομένη μια ορισμένη κοινωνική πραγματικότητα. Η **μπρεχτική αποστασιοποίηση** μοιάζει να επιχειρεί την αποσυναρμολόγηση ενός συνεκτικού μυθικού σύμπαντος για να προβάλλει στις συνάψεις του, στις δημιουργημένες ασυνέχειές του, όψεις ενός διαφορετικού κόσμου. Μια τέτοια στάση θέλει να αφαιρέσει από τα “κοινωνικά γεγονότα τη σφραγίδα του οικείου, που τα προστατεύει σήμερα από την επέμβασή μας” όπως το διατυπώνει ο ίδιος ο Μπρέχτ. Η θεατρική αφήγηση μπορεί να ξεδιπλώνεται σε μια σειρά από επεισόδια καθώς το έργο εξελίσσεται. Ο μύθος, η υπόθεση του έργου, χαρακτηρίζεται από μια ροή γεγονότων που, σύμφωνα με την Αριστοτελική αντίληψη, οδηγούν σε μια κορύφωση, μια ολοκλήρωση. Ο μύθος έχει μια συνέχεια. Έτσι η συνέχεια της θεατρικής δράσης αντιστοιχεί στη συνέχεια που αποδίδουμε στις ανθρώπινες πράξεις. Τούτη η συνέχεια διευκολύνει το θεατή να εισέλθει στο έργο καθώς αποδίδει στο έργο μια συνάφεια και μια ομολογία με την ίδια την ζωή. Η οικειοποίηση του αναπαριστώμενου στη σκηνή κόσμου διευκολύνεται όσο περισσότερο στο θεατή προσφέρονται στοιχεία που διευρύνουν μια ψευδαισθητική εξομοίωση της σκηνής με τον κόσμο “εκεί έξω” (σκηνικά, κοστούμια, εφέ) ανάγοντας τελικά το θεατρικό χώρο σε χώρο υποδοχής ενός θεατή που ταυτίζεται με κάποιο πρόσωπο του έργου.

Η **μπρεχτική ένσταση** σε τούτη την πορεία ταύτισης, σε τούτη την ψευδαισθητική συμμετοχή στην εξέλιξη των δρώμενων, στηρίζεται σε ένα πρόγραμμα διπλής αμφισβήτησης της συνέχειας. Ακριβώς γιατί η συνέχεια του πραγματικού κόσμου αμφισβητείται στο όνομα μιας ρήξης που θα αλλάξει τα δεδομένα, έτσι και η αφηγηματική συνέχεια, σαν απόρροια και ψευδαισθητική ενίσχυση τούτης της συνέχειας, αναιρείται στο όνομα μιας αποκαλυπτικής ανάδειξης των σημείων ανατροπής, εκτροπής, κριτικής αναίρεσης. “Επειδή το κοινό δεν καλείται να πέσει μέσα στο μύθο όπως μέσα σε ένα ποτάμι, για να παρασυρθεί άσκοπα πότε δω και πότε κει, πρέπει τα γεγονότα να συνδεθούν έτσι μεταξύ τους ώστε οι κόμποι να είναι φανεροί. **Δεν πρέπει τα γεγονότα να περνούν απαρατήρητα το ένα πίσω από το άλλο, μα να μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής ανάμεσά τους με την κρίση του**”.

Οι κόμποι που συνδέουν τα γεγονότα πρέπει να είναι φανεροί. Γιατί η σύνδεση των γεγονότων, εκεί που μπορεί να παρεμβάλλεται ο θεατής, είναι το σημείο που η συνέχεια μπορεί να αναιρεθεί. Οι φανεροί κόμποι εισάγουν μοιραία το ορατό υποστήριγμα μιας διακοπής. Και πράγματι, αυτή η διακοπή είναι που ορίζεται σαν το κατεξοχήν πεδίο της μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Στο επίπεδο του μύθου, η αποστασιοποίηση συνίσταται ακριβώς στην εκμετάλλευση της δύναμης που έχει η αναστολή της αφηγηματικής συνέχειας για να οικοδομηθεί η δυνητική αντίρρηση του θεατή, η αναίρεση του οικείου χαρακτήρα των γεγονότων, η υπονόμηση της ταύτισης, της συμμετοχής. Η διακοπή παρέχει το πεδίο μιας δυνητικής κριτικής απόστασης.

Η προτίμηση του Μπρεχτ για ένα νέο **επικό ύφος**, σχετίζεται άμεσα με τούτη την αποστασιοποιητική λειτουργία της διακοπής. Το ραψωδικό ύφος θέλει τα επεισόδια να παρατίθενται, διατηρώντας ταυτόχρονα την αυτάρκειά τους, την αυτοτέλειά τους. Μπορεί κανείς να αφηγηθεί ένα επεισόδιο της Οδύσσειας χωρίς να χρειάζεται να επικαλεστεί όσα συνέβησαν πριν. Μπορεί να αλλάξει ακόμα και τη σειρά των επεισοδίων. Έτσι και στο Μπρεχτικό θέατρο, πιο σημαντικό γίνεται κάθε επεισόδιο να έχει την αυτοτέλειά του, το δικό του “διδασκτικό” περιεχόμενο, παρά η εξέλιξη της υπόθεσης του έργου, η οποία συχνά άλλωστε είναι στοιχειώδης αν δεν είναι ήδη γνωστή (τα θέματα συχνά προέρχονται από την ιστορία). Πολλές φορές μάλιστα η εξέλιξη του έργου προαναγγέλλεται ώστε να εμποδιστεί ο θεατής να παρασυρθεί από το ενδιαφέρον του, χάνοντας έτσι τη δυνατότητα της **κριτικής απόστασης**. Άλλωστε και στην Οδύσσεια δεν ξέρουμε από τις πρώτες γραμμές του έπους τί θα συμβεί, και πως τελικά ο Οδυσσεύς θα φτάσει στην Ιθάκη;

Η ραψωδικότητα που εισάγεται στο επίπεδο της αφήγησης, αντίθετα με το κλασικό έπος που αναπαράγει στοιχεία της παράδοσης ερμηνεύοντας τον παραδειγματικό άρα διδασκτικό χαρακτήρα των πράξεων, αποτελεί για το μπρεχτικό θέατρο ένα εργαλείο αμφισβήτησης της επίσημης ιστορίας. Σε αντίθεση με ό,τι οι κυρίαρχοι θεωρούν ιστορικά γεγονότα, σε αντίθεση με τις ηρωικές στιγμές που προβάλλονται μόνο για να επιβεβαιώσουν τη δύναμη κυρίαρχων αξιών, ο Μπρεχτ σαν τη Μάνα Κουράγιο απαντά: “Για μένα ιστορική είναι η στιγμή που χτύπησαν την κόρη μου στο μάτι”. Η καθοριστική ασυνέχεια, η στιγμή που αλλάζει τελικά όχι την ιστορία αλλά τη σχέση μας με αυτήν, η στιγμή της συνειδητοποίησης πως η ιστορία είναι πεδίο πάλης και ανατροπής και όχι πεδίο επιβεβαίωσης, είναι που προσδιορίζει τους κόμπους ανάμεσα στα γεγονότα. Γιατί εκεί κανείς κατανοεί ότι η ιστορία θα μπορούσε να έχει προχωρήσει αλλιώς.

Είναι με αυτήν την έννοια που ο Ρ. Μπαρτ περιγράφει το μπρεχτικό θέατρο σα μια σειρά από “εγκυμονούσες στιγμές”. Στο σταυροδρόμι που συναντά μια αφηγηματική διαδρομή, μεμιάς παρελθόν και μέλλον φωτίζονται με καινούργιο νόημα. Μια διακοπή της ροής του αφηγηματικού χρόνου, εξαιρετικά πυκνή και διαυγής ταυτόχρονα, μοιάζει να προσανατολίζει ξανά τούτη τη ροή, διαμορφώνοντας τους όρους για να χαραχτεί μια καινούργια πορεία. Στις εγκυμονούσες στιγμές της θεατρικής δράσης, στους κόμπους ανάμεσα στα γεγονότα, στα διάκενα μια αφήγησης που προϋποθέτει την κριτική παρέμβαση του θεατή, είναι που πραγματώνεται ο αποκαλυπτικός διδασκτικός στόχος του έργου.

Μια τέτοια κατασκευή της θεατρικής αφήγησης που αναστέλλει διαρκώς τη ροή της, μια τέτοια σκηνική αμφισβήτηση της συνέχειας, θυμίζει έντονα τη θεωρία του Μπένγιαμιν, στενού φίλου του Μπρεχτ, για την ίδια την ιστορία. Ψάχνοντας στα απορρίμματα της επίσημης ιστορίας, ο Μπένγιαμιν αναζητά τέτοιες εγκυμονούσες στιγμές του παρελθόντος που θα

μπορέσουν να δώσουν στο παρελθόν και το μέλλον ένα νέο προσανατολισμό. Τούτη η ανάκτηση της ελπίδας που περιείχε το παρελθόν όταν ήταν παρόν, δεν είναι παρά μια ιδιαίτερη μορφή αποστασιοποίησης στη διάρκεια της παράστασης που ο κυρίαρχος μύθος της ιστορικής συνέχειας ανεβάζει ξανά και ξανά. Η εικόνα που χρησιμοποιεί ο Μπένγιαμιν θυμίζει τους κόμπους του Μπρεχτ: Ένας ιστορικός που κατανοεί έτσι την ιστορία πρέπει, σύμφωνα με τη διατύπωσή του, να σταματήσει “να αραδιάζει τη σειρά των συμβάντων σαν τους κόμπους σε κομποσχοίνι”. Για τον Μπένγιαμιν, όπως και για τον Μπρεχτ, κάθε γεγονός τελικά είναι ένα κατώφλι προς κάτι που ενδέχεται να συμβεί. Αν θέλουμε να υποστηρίξουμε πως η ιστορία μπορεί να προχωρήσει αλλιώς, αν θέλουμε να υπερασπιστούμε την επέμβαση του θεατή που σα δημιουργός και όχι μόνο σαν αποδέκτης μπορεί να σταθεί απέναντι, τότε πρέπει να αποδειχτεί με ποιο τρόπο κάθε γεγονός μπορούσε να σηματοδοτήσει μια διαφορετική πορεία. Με άλλα λόγια ειπωμένο, αν η εγκυμονούσα στιγμή διαθέτει τη δύναμη να υλοποιήσει ένα νέο επικό ύφος στρατευμένο στην ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον, κάθε θεατρικό συμβάν πρέπει να αποτελεί τον τόπο ανάδειξης μιας πολλαπλότητας, μιας δυνητικής ετερογένειας. “*Το ιδεώδες του Μπρεχτ δεν είναι ένα ολικό θέατρο, αλλά ένα θέατρο της ετερογένειας, όπου η πολλαπλότητα βασιλεύει στη θέση της ενότητας*” όπως παρατηρεί και ο T. Todorov.

Στη ραψωδικότητα της θεατρικής αφήγησης αντιστοιχεί μια ραψωδικότητα της εκφραστικής του ηθοποιού. Με την περίφημη έννοια του *gestus* προσπαθεί ο Μπρεχτ να μορφοποιήσει ένα πλαίσιο για τις θεατρικές εκφραστικές χειρονομίες που θα τους εξασφαλίσει μια αποστασιοποιητική δράση. Δεν είναι τυχαία η επιλογή μιας λέξης που υποδηλώνει ταυτόχρονα την εκφραστική χειρονομία και το κατόρθωμα σε ένα έπος. Το *gestus* είναι τελικά ένα σύνθετο θεατρικό δρώμενο που εισάγει την ασυνέχεια ταυτόχρονα και στο ρόλο και στο παίξιμο του ηθοποιού και στη σειρά των επεισοδίων. Τούτο το σύνολο από εκφραστικές κινήσεις συνοψίζει σε μια εικόνα, σε μια στιγμή του έργου, ένα ολοκληρωμένο κοινωνικό νόημα. Η ανοικειωτική του δύναμη στηρίζεται στην ικανότητά του να στρέφει την προσοχή όχι στη δράση αλλά στα κοινωνικά της δεδομένα. Στις συνιστώσες τελικά μιας κοινωνικής συνθήκης η οποία περιγράφει ταυτόχρονα τα όρια, τις προϋποθέσεις αλλά και τις δυνατότητες της δράσης.

Τέτοιες εκφραστικές κινήσεις, σαν “ιερογλυφικά που μπορούν να διαβαστούν με μια ματιά”, διακόπτουν τη θεατρική αφήγηση προσβάλλοντας και αναστέλλοντας τις συνάψεις της. Αναστέλλουν έτσι οποιαδήποτε πορεία ταύτισης του θεατή με τον ηθοποιό, αλλά και του ηθοποιού με το ρόλο του. Η αυτοτέλειά τους, η πληρότητα που τις κάνει να ξεχωρίζουν από το φόντο της σκηνικής δράσης, τους παρέχει την αποστασιοποιητική τους δύναμη. Ο Μπένγιαμιν τις συγκρίνει με τα αποσπάσματα από άλλους συγγραφείς που παραθέτουμε σε ένα κείμενο. Η παρουσία τέτοιων αποσπασμάτων,

εξαρθρωμένων από τα πρότερα συμφραζόμενά τους, τους δίνει τη δύναμη να κατευθύνουν το νέο

κείμενο, διανοίγοντας σαν κατώφλια στο εσωτερικό μιας κειμενικής διαδρομής νέους δρόμους. “Μια από τις θεμελιώδεις κατακτήσεις του επικού θεάτρου ήταν πως κατέστησε τις εκφραστικές χειρονομίες μνημονεύσιμες. Ο ηθοποιός πρέπει να μπορεί να ξεχωρίζει τις εκφράσεις του με τον τρόπο που ένας στοιχειοθέτης παράγει τα διάκενα ανάμεσα στα στοιχεία”.

Οι χειρονομίες του ηθοποιού παρατίθενται όταν επιχειρεί να διατηρήσει τις αποστάσεις από το ρόλο του. Σε ένα πολύ γνωστό παράδειγμα που άρεσε στον Μπρεχτ να χρησιμοποιεί για να περιγράψει ακριβώς ένα τέτοιο τρόπο παιχνιδιού, ο ηθοποιός παρομοιάζεται με κάποιον που σαν αυτόπτης μάρτυρας ενός ατυχήματος στο δρόμο αναλαμβάνει να το “αναπαραστήσει” με λόγια και εκφραστικές χειρονομίες στους περιέργους περαστικούς. Μπορεί έτσι να μιμείται τον τρόπο που ένας γέρος θύμα τροχαίου περπατούσε αργά χωρίς να επιχειρεί να ενσαρκώσει το ρόλο του γέρου. Έτσι είναι σε θέση να “δείξει” κάτι στους άλλους και να το σχολιάσει ταυτόχρονα.

Αν τελικά η ανοικειωτική δύναμη ενός έργου τέχνης σαν την μπρεχτική θεατρική παράσταση, συμπυκνώνεται στην υπονόμηση της αναπαραγωγικής δύναμης της συνήθειας, αν τελικά η ανοικείωση διανοίγει την εμπειρία και τη σκέψη του θεατή προς μια ριζική ετερότητα, την ετερότητα που σηματοδοτεί η κοινωνική επανάσταση στην προοπτική μιας ζωής με άλλες αξίες, τότε η μπρεχτική αποστασιοποίηση φαίνεται να κατεργάζεται μια ιδιαίτερη στρατηγική ικανοποίησης του ευρύτερου αιτήματος της ανοικείωσης. Η ιδιαιτερότητά της συνοψίζεται στη διάνοιξη του συνεχούς της θεατρικής δράσης με τη δημιουργία κόμβων, σημείων σύναψης των γεγονότων, αυτοτελών περιοχών που διαχωρίζουν αλλά και ενώνουν τα γεγονότα. Σε τούτες τις περιοχές κοντοστέκεται κανείς για να αναλογιστεί πού πάει και από πού έρχεται. Εδώ η κριτική ματιά του θεατή, ενθαρρυμένη από το δημιουργό του έργου και τον ηθοποιό, είναι που θα βρει τον τόπο και το χρόνο της.

Μήπως τούτες οι στιγμές μετεωρισμού έχουν τελικά κάτι από την εμπειρία της διάβασης ενός κατωφλιού; Στο κατώφλι δεν κοντοστέκεται κανείς, μετρώντας με το βήμα του εκείνα που μπορεί να ακολουθήσουν, στο χώρο και το χρόνο ταυτόχρονα; Σε τούτο τον μη τόπο, τον τόπο δηλαδή έξω από τη συνέχεια του χώρου, έξω από τη συνέχεια μιας διαδρομής, εδώ δεν υποβάλλεται σε μια δοκιμασία, εδώ δεν προετοιμάζεται για κάτι, δεν καλείται να εγκαταλείψει μια επικράτεια και να εισέλθει σε μία άλλη;

Το κατώφλι σα χωροχρονική εμπειρία έχει το χαρακτήρα μιας ανοικειωτικής σχέσης. Διακόπτει μια συνέχεια, μια ροή χώρου και χρόνου και ταυτόχρονα αυτή τη διακοπή την επισημαίνει σαν ιδιαίτερο αυτοτελές και διακριτό σημείο. Μια χειρονομία διακοπής είναι το κατώφλι, μια χειρονομία εκφραστική γιατί σε τούτη την επικράτεια διακυβεύονται πολλά. Τί υπάρχει

μετά, τί έμεινε πίσω και κυρίως, τι συνδέει το μετά με το πριν, ο,τι πρόκειται να συμβεί με ό,τι ήδη συνέβη.

Ο Μπρεχτ υποδεικνύει τη δύναμη μιας αποστασιοποιητικής συνάντησης με την ετερότητα. Ας μην μας παρασύρει η ανάγκη στην υιοθέτηση μιας φανταστικής ταυτότητας. Σήμερα που οι ταυτότητες πωλούνται σε σούπερ μάρκετ, μια ταύτιση με την ετερότητα μπορεί να την εξουδετερώσει καθιστώντας την δέσμια ενός καταναλωτικού εξωτισμού. Γίνεται έτσι εξίσου εχθρική με την ετερότητα όσο και κάθε πεισματική περιφρούρηση ενός περιχαρακωμένου εαυτού, μιας περιχαρακωμένης ταυτότητας. Χρειάζεται η ένταση της ανοικείωσης, η πολλαπλότητα της ετερογένειας, για να δεχτούμε πως ένα μη κλειστό σύμπαν ορίζει τη ζωή μας. Η προοπτική μιας ριζικής εκτροπής πρέπει να αναδειχθεί μέσα από την υπονόμηση της συνέχειας, της συνέχειας της ιστορίας, της συνέχειας που ορίζει ρόλους, της συνέχειας των αξιών. Και τούτη η εκτροπή οφείλει να αποφορτιστεί από την πλανερή ηρωικότητα της ταύτισης. Η αποστασιοποίηση δίνει τόπο για σκέψη και για κρίση, δίνει τόπο τελικά για συνάντηση με την ετερότητα της εκτροπής, διατηρώντας την ακριβώς ως ετερότητα. Όπως και η συνάντηση με τον ξένο, με τον διαφορετικό, στα κατώφλια της πόλης και της ζωής, πρέπει να είναι μια συνάντηση στοχαστική. Ο οικειοποιητικός εναγκαλισμός χωρίς μια τέτοια αποστασιοποίηση στερεί τον άλλον από την ετερότητά του. Τον αρνείται όσο και η εχθρότητα που στην ετερότητα διακρίνει μια απειλή. Η συνάντηση με την ετερότητα πρέπει να συμβεί ξανά και ξανά. Και σε τούτη τη συνάντηση θα γεννηθούν σχέσεις ισοτιμίας και αλληλεγγύης. Τέτοιες συναντήσεις ίσως να σημαδεύουν το κατώφλι ενός διαφορετικού μέλλοντος. Και η ανοικειωτική δύναμη της μπρεχτικής αποστασιοποίησης ίσως να θέλει με τον τρόπο της ένα τέτοιο μέλλον να υποδείξει, να επικαλεστεί, να εμπνεύσει...

Η «Αντιγόνη» του Μπρεχτ

Πρόκειται για μια Αντιγόνη αλλιώτικη, δοσμένη από τον μεγάλο θεατρικό συγγραφέα. Ο Μπρεχτ πήρε το πατροπαράδοτο θέατρο και το γύρισε ανάποδα. Αυτός θα έλεγε ότι το έβαλε να στέκεται με τα δυο του πόδια στη γη. Αυτό ήταν εξάλλου και το ιδανικό του. Γι' αυτό και δήλωνε αντιαριστοτελικός. Αντιαριστοτελικός ίσως από την άποψη ότι αντιμαχόταν τον δυτικό τρόπο ερμηνείας του Αριστοτέλη. Ο Μπρεχτ ήθελε ένα θέατρο που παρουσιάζει στη σκηνή τις αντιφάσεις της ιστορίας και προσπαθεί κάθε φορά να ερμηνεύει τα φαινόμενα με απώτερο σκοπό την αλλαγή του κόσμου.

Είναι σαφές ότι ο Μπρεχτ έστησε μιαν **αντάρτισσα Αντιγόνη**, εμπνευσμένος από την εποποιΐα της αντίστασης στο ναζισμό, μια ηρωίδα που δεν υπερασπίζεται το νόμο του αίματος, απέναντι στους νόμους του κράτους (Κρέοντας), αλλά αντιστέκεται ενάντια στους δυνατούς, στους σκοταδιστές, στους τρομερούς, στους εγκληματίες.

Ο Μπρεχτ μεθερμηνεύει την τραγωδία του Σοφοκλή σύμφωνα με το σκοπό του να γράψει ένα δράμα αντίστασης στο ναζιστικό Γ Ράιχ, αν και παραδέχεται πως η Αντιγόνη δεν είναι και πολύ κατάλληλη μορφή επαναστάτριας.

ΟΙ ΑΠΟΚΛΙΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΜΥΘΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΣΟΦΟΚΛΗ

- 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 .**
- **Η ερμηνευτική φόρμουλα είναι να δείξει το ρόλο της άσκησης βίας στην περίπτωση της αποσύνθεσης της κορυφής της κρατικής μηχανής.**
- 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.
- 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
- 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
- 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
- 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 είναι οφθαλμοφανείς.....
- Σχεδόν το μισό έργο λοιπόν αποτελείται από δικούς του στίχους

▪ **Ισμήνη του Γιάννη Ρίτσου από το έργο του «Τέταρτη Διάσταση»**

Δε θα διαφωνήσουν πολλοί με τον ισχυρισμό ότι ο Γιάννης Ρίτσος (1909- 1990) αποκάλυψε μια μεταφυσικότερη και «ποιητικότερη» - για κάποιους- εκδοχή της ποίησής του με τη συλλογή Τέταρτη Διάσταση. Σε αυτήν περιέχονται έργα που γράφτηκαν από το 1956 μέχρι το 1972 καθώς και η Φαίδρα, που γράφτηκε αργότερα (1974- 1975) και περιελήφθη για πρώτη φορά στην έκτη έκδοση της συλλογής (1978). Η **Τέταρτη Διάσταση** λοιπόν αποτελείται δεκαεπτά «δραματικούς» ή «σκηνικούς» μονολόγους, καθένας εκ των οποίων αποτελεί μια εξομολόγηση ενός ήρωα, συνήθως μυθικού προσώπου, προς ένα σιωπηλό ακροατή. Στις περισσότερες συνθέσεις αξιοποιείται ο αρχαιοελληνικός μύθος, όπως παραδίδεται κυρίως από την τραγωδία και, δευτερευόντως, από το έπος, ενώ όλοι, σχεδόν, οι μονόλογοι πλαισιώνονται από έναν πρόλογο σε πεζό λόγο, όπου δίνονται πληροφορίες σχετικές με το χώρο, το χρόνο και τα πρόσωπα, καθώς και από έναν (επίσης πεζό) επίλογο, που επεκτείνει την αφήγηση εισάγοντας, ενίοτε, και το στοιχείο της δράσης.

Ένα από τα αρχαιότερα ποιήματα της εν λόγω συλλογής είναι και η **Ισμήνη**, που γράφεται στο διάστημα **1966- 1971**. Ο Ρίτσος εδώ αξιοποιεί το μυθικό υλικό που πραγματεύεται ο Σοφοκλής στην Αντιγόνη, πράγμα που πιστοποιείται και από την ύπαρξη σαφών αναφορών σε αυτήν στο ίδιο το κείμενο του μονολόγου . Έχει ίσως ενδιαφέρον να αποπειραθούμε μian ανάγνωση της Ισμήνης (έχοντας, όμως, διαρκώς στο μυαλό μας και την τραγωδία του Σοφοκλή), που θα κινηθεί σε δύο άξονες ` αφ' ενός στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο χαρακτήρας της Αντιγόνης και αφ' ετέρου σε ό, τι αφορά το ερωτικό στοιχείο. Η επιλογή δεν είναι τυχαία, αν αναλογιστούμε ότι ο μύθος και ο έρωτας είναι στοιχεία που διατρέχουν το σύνολο της ποιητικής παραγωγής του Γιάννη Ρίτσου.

Αυτό που πρέπει εξαρχής να επισημανθεί σε σχέση με το θέμα μας είναι ότι ο Ρίτσος, διατηρώντας την αρχαία εκδοχή του μύθου, τον προεκτείνει, τον συμπληρώνει κατά κάποιον τρόπο, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του κατ' αρχήν στην ψυχοσύνθεση των βασικών πρωταγωνιστών του και πιο συγκεκριμένα της Αντιγόνης και της Ισμήνης. Ενώ δηλαδή ο μύθος προϋποτίθεται γνωστός στις γενικές γραμμές του, διαγράφεται μια διαφορετική εικόνα της Ισμήνης από εκείνη που μας

κληροδότησε ο Σοφοκλής. Η απόκλιση αυτή επιτυγχάνεται με το χειρισμό του μυθικού υλικού από το Ρίτσο, ο οποίος, αξιοποιώντας τα κενά, τις αποσιωπήσεις και τους υπαινιγμούς της σοφόκλειας εκδοχής, σκιαγραφεί το χαρακτήρα της Ισμήνης (και) μέσα από την αντιστικτική παραβολή με το χαρακτήρα της Αντιγόνης. Στην ίδια κατεύθυνση φαίνεται να κινείται και το ερωτικό στοιχείο, που λειτουργεί ως δύναμη «απελευθερωτική». Ας πάρουμε, όμως, τα πράγματα από την αρχή.

Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του προλόγου «Ένας νεαρός αξιωματικός της φρουράς είχε ζητήσει να γίνει δεκτός απ' τη Δέσποινα του αρχοντικού». Μεταφέρει «στην τελευταία απόγονο της μεγάλης ξεκληρισμένης φιλίας» τα χαιρετίσματα του γέροντα και άρρωστου πατέρα του, ο οποίος «δούλευε από παιδί στα κτήματα της οικογένειας και είχε γίνει κάτι σαν άνθρωπος του σπιτιού». Η κυρά «Τον ρωτάει για την υγεία του πατέρα του, για τα κτήματα. Εκείνος μιλάει ατέλειωτα για τη ζωή στους αγρούς, για τις σοδειές, τα δέντρα, τα ποτάμια, τ' άλογα, τις αγελάδες. [...] Άξαφνα εκείνος σωπαίνει. **Βραδιάζει. [...] αρχίζει να μιλά τώρα εκείνη [...]**»

Η Ισμήνη, συνειρμικά, θα θυμηθεί την αδελφή της και θα μιλήσει γι' αυτήν αρκετές φορές στη διάρκεια του μονολόγου της. Κι εδώ είναι που φαίνεται ότι ο Ρίτσος συμπληρώνει τη σοφόκλεια εκδοχή, αναδεικνύοντας πτυχές του χαρακτήρα των δύο κοριτσιών που δεν υπάρχουν στην τραγωδία. Ο Σοφοκλής δηλαδή παρουσιάζει την Αντιγόνη πεπεισμένη ότι κάνει το σωστό, προσηλωμένη στο σκοπό της και γι' αυτό αποφασιστική, ισχυρογνώμονα και θαρραλέα την παρουσιάζει ακόμη να αψηφά το θάνατο, να αντιμετωπίζει με σθένος τον Κρέοντα και να μη δέχεται τη βοήθεια κανενός. Η ίδια δεν αναφέρεται στον αρραβώνα της με τον Αίμονα . Μόνο στον κομμό, το θρηνητικό μοιρολόι που τραγουδά με το Χορό πριν οδηγηθεί στην πέτρινη φυλακή της, θα αποκαλύψει μια εγγύτερη στα ανθρώπινα μέτρα πτυχή της προσωπικότητάς της, όταν θρηνεί για το γάμο που δεν έκανε, για τα νιάτα και τη ζωή που δε χάρηκε, για την εγκατάλειψη που βιώνει. Αυτή την εικόνα της Αντιγόνης λαμβάνει υπόψη και η Ισμήνη του Ρίτσου, σε ολόκληρο το μονόλογό της, αλλά για να τη μκκτηρίσει, να την κριτικάρει, αποκαλύπτοντας συνάμα και τα αισθήματά της απέναντι στην αδελφή της.

Είναι, αλήθεια, εντυπωσιακό το γεγονός ότι η Ισμήνη, τώρα πια, σ' αυτή την προχωρημένη ηλικία, υποτιμά τη θυσία της Αντιγόνης, ό,τι δηλαδή συνιστά το μεγαλείο της και έχει προκαλέσει το θαυμασμό των ανθρώπων, αλλά

και της ίδιας της Ισμήνης του Σοφοκλή, όπως φαίνεται στο τέλος του προλόγου της τραγωδίας.

Κι αμέσως μετά εξομολογείται η Ισμήνη τη δική της στάση απέναντι στην αδελφή της, αναδεικνύοντας ορισμένα γνωρίσματα του χαρακτήρα της Αντιγόνης τα οποία εμμέσως αντιδιαστέλλει με δικά της τεκμηριώνοντάς τα με αναφορές σε περιστατικά των παιδικών τους χρόνων. Έτσι, της καταλογίζει το γεγονός ότι πάντα ήταν ψυχρή, βλοσυρή και απόμακρη από όλους, ότι δεν ήθελε να τη δουν να απολαμβάνει τις μικροχαρές της ζωής, καθώς κινούταν στα όρια που η ίδια είχε χαράξει για τον εαυτό της πιστεύοντας ότι εκεί οφείλει να κινείται.

Και πιο κάτω τη βλέπουμε να ανακαλεί άλλα γνωρίσματα του χαρακτήρα της Αντιγόνης με φόντο τον **αναχρονισμό**, που αποτελεί – μαζί με τη **μετάπλαση των ηρώων** (ηλικία, χαρακτήρας)- βασικό γνώρισμα της χρήσης του μύθου από το Ρίτσο. **Έτσι συνυφαίνεται το μυθικό περιβάλλον και ο σύγχρονος κόσμος**. Η γνωστή μας Ισμήνη, λοιπόν, φαίνεται να ζει στην ελληνική επαρχία του 1960. Παράλληλα, παίρνουμε μια γεύση από το θέμα της καθημερινότητας, που σημαίνει όχι μόνο έναν τρόπο ζωής αλλά και **τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης**, και που είναι διάχυτη σε όλο το έργο του ποιητή. Πρόκειται για **τα αντικείμενα του μικρόκοσμου, που εκφράζουν τότε τις μικροχαρές της ζωής και τότε τις μικρολύπες** .

[..]Ωστόσο, κάποιο μεσημέρι του καλοκαιριού, που όλοι κοιμόνταν, την ώρα που κατέβαινα ξυπόλυτη τη σκάλα, την είδα μπρος στο κελλάρι της τραπεζαρίας, με μια γαβάθα πετιμέζι στην ποδιά της, να τρώει μεγάλες κουταλιές μουλιασμένο ψωμί. Γύρισα κ' έφυγα. Ακούστηκαν με μιας τα τζιτζίκια που φώναζαν στον κήπο. Δε με είδε. Ποτέ δεν της τόπα. Δεν έμαθε. Πολύ τη λυπόμουν. Πεινούσε κ εκείνη (και τόξερε). Μπορεί και ν' αγαπούσε. Δεν το ανεχόταν να σκύψει μπρος στην ίδια της επιθυμία, που δεν είταν, βέβαια, δικό της έργο, δική της εκλογή. Μόνο το θάνατό της, - όχι μόνο την ώρα και τον τρόπο του θανάτου της μπορούσε να διαλέξει. Κι αλήθεια, διάλεξε. [...]

[...] – όταν ανοίξαμε κάποτε το θάζο με το πετιμέζι και τόβραμε μισσάδειο, (όλοι κοιτούσαν παραξενεμένοι) μια κοκκινίλα ανέβηκε στα μάγουλά της. [...]

[...] Δυο υπηρέτριες τιμωρήθηκαν για κείνη την κλοπή. Θαρρώ πως από τότε είχε αποφασισμένο πια το θάνατό της, - παραμόνευε, περίμενε.

*Είχε τρομάξει η ανήμπορη την αμαρτία – ποια αμαρτία;-
Γιατί τάχα αμαρτία η συμφωνία με την επιθυμία μας; [...](σ. 212- 213)*

Αυτό που πληγώνει περισσότερο την Ισμήνη και συνάμα αποτελεί το διακριτό γνώρισμα που διαφοροποιεί την ψυχοσύνθεση και την προσωπικότητα των δύο αδελφών είναι πως η **Αντιγόνη, όσο ζούσε, απαρνήθηκε τη γυναικεία της φύση, με ό,τι αυτό συνεπάγεται**. Άλλωστε, ένα από τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί η Ισμήνη στον πρόλογο της τραγωδίας, όταν προσπαθεί να αποτρέψει την αδελφή της από το επικίνδυνο εγχείρημα της ταφής του νεκρού Πολυνείκη, είναι ότι **«γεννήθηκαν γυναίκες και δεν μπορούν να τα βάζουν με τους άνδρες»** και πέραν αυτού όμως, **συνολικά στην τραγωδία η Ισμήνη παρουσιάζεται συμβιβασμένη με την υποδεέστερη θέση που επιφυλάσσει η κοινωνία για τις γυναίκες**. Αυτό ακριβώς το γνώρισμα της Αντιγόνης θα επιδιώξει να ανασκευάσει τώρα, στο μονόλογό της η Ισμήνη, αλλά όταν πια θα είναι πολύ αργά τότε μόνο η Αντιγόνη, ανήμπορη να πράξει διαφορετικά, θα «αναγκαστεί» να δείξει ένα διαφορετικό πρόσωπο.

*[...] Η αδελφή μου θαρρείς και ντρεπόταν που ήταν γυναίκα. Ίσως αυτό νάταν η δυστυχία της. Κ' ίσως γι' αυτό να πέθανε. Καθένας μας ίσως θάθελε νάναι κάτι άλλο απ' ό,τι είναι. Άλλος τ' αντέχει περισσότερο ή λιγότερο, άλλος καθόλου. Η μοίρα, καθώς λένε, μάς δένει μες στον κύκλο του ακατόρθωτου να τριγυρνάμε γύρω – γύρω στο πηγάδι, όπου μέσα του μένει κλεισμένο, σκοτεινό, αξεδιάλυτο το πρόσωπό μας. Η αδελφή μου αρνιόταν να παραδεχτεί και να υπακούσει, - αλύγιστη ή απελπισμένη. [...]
(σ. 212)*

Και πιο κάτω γίνεται φανερή η προσπάθεια της Ισμήνης να δείξει ότι δεν αποτελεί απλώς τον αντίποδα της αδελφής της. Ενώ δηλαδή στο Σοφοκλή είναι η άτολμη και φοβισμένη κοπέλα που απλώς αναδεικνύει το μεγαλείο της αποφασισμένης και ατρόμητης αδελφής της, τώρα αποκαλύπτει τη δική της εκδοχή.

*[...] Ποτέ της
δεν ήταν η αδελφή μου τόσο ωραία, όσο νεκρή ` εγώ μόνη μου
της έβαψα έντονα τα μάγουλα [...]
της έβαψα τα χείλη βυσσινιά, και τα μάτια κατάμαυρα, τεράστια
με καμένο φελλό (ποτέ της δε θαφόταν). Της φόρεσα
πενταπλά περιδέραια να κρύψω το σημάδι του λαιμού της,
τα σκουλαρίκια εκείνα με τους δυο γυμνούς ερωτιδείς, δαχτυλίδια, βραχιόλια,
και μια φαρδειά, χρυσή πόρπη στη ζώνη της. Έτσι, θαμμένη, στολισμένη,
είχε αποκτήσει μια παράξενη ομοιότητα μ' εμένα.
«Πώς μοιάζει της Ισμήνης», είπε σιγά ένα κορίτσι. Τώρα
είχε παραιτηθεί απ' τις τρομερές της αποφάσεις, απ' τους ηθικούς κανόνες,
απ' όλες τις ανόητες αντρικές φιλοδοξίες και ιδεοληψίες. Πεθαμένη,*

είχε γίνει επιτέλους γυναίκα [...]
(σ. 213)

Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει και η ομοιότητα που αποδίδει η Ισμήνη στο χαρακτήρα της Αντιγόνης και του Πολυνείκη, στον οποίο μάλιστα επιρρίπτει την ευθύνη για τη συμφορά που βρήκε την οικογένειά τους. Δεν αναφέρεται καθόλου στο θέμα της κατάρας, που κινεί τα νήματα στη σοφόκλεια εκδοχή του μύθου, σύμφωνα με τον πρόλογο της τραγωδίας. Το ξεκλήρισμα της φάμιλιας εδώ οφείλεται αποκλειστικά στο χαρακτήρα και τις επιλογές των ανθρώπων.

[...] Ο μικρός αδελφός μου [...]
[...] Αυτός ήταν που πήγε στους Αργείους. Η αδελφή μου τούχε αδυναμία. Αυτός κ' εκείνη ήταν απόλυτοι, εύθικτοι, άδικοι. Θέλω να πω είχαν μια αντίληψη πολύ προσωπική της δικαιοσύνης. Δεν έβλεπαν και το δίκιο των άλλων ή τη γενική αδικία. Έτσι χαθήκανε κι αυτοί και οι άλλοι. [...]
(σ.216- 217)

Παράλληλα, σε όλη την έκταση του μονολόγου είναι διάχυτο **το ερωτικό στοιχείο**, υπαρκτό και στην τραγωδία, αλλά εκεί όχι σε ό, τι αφορά την Ισμήνη. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι αναδύεται σε δύο επίπεδα, όπως ορίζονται από τη διχοτόμηση του χρόνου σε παρελθόν και παρόν. Έτσι, καθώς το παρελθόν ορίζεται με αφετηρία τα παιδικά χρόνια των δύο κοριτσιών και κατάληξη τη μέρα του θανάτου της Αντιγόνης – δηλαδή τη μέρα κατά την οποία εκτυλίσσεται η τραγωδία του Σοφοκλή- αποκαλύπτεται ο κρυφός, για όλα αυτά τα χρόνια, έρωτας της Ισμήνης προς τον Αίμονα, ενώ συγχρόνως αμφισβητούνται τα αισθήματα της Αντιγόνης απέναντί του!

[...] Ποτέ της δεν άφησε τον Αίμονα να της αγγίξει το χέρι [...]

[...] Ποτέ της δε φόρεσε ένα κόσμημα `ως και τον αρραβώνα της τον καταχώνιασε σ' ένα σεντούκι, [...]
(σ. 211)

Το ερωτικό στοιχείο όμως είναι υπαρκτό και στο παρόν του μονολόγου, και μάλιστα αποκαλύπτεται ήδη από τις «σκηνικές» οδηγίες του προλόγου.

«Ο νεαρός αξιωματικός, με την εφαρμοστή στολή του, εύρωστος, όμορφος, με την καθάρια ελληνική εγκαρδιότητα της αγροτικής καταγωγής του αλλά και μ' έναν εμφανή γενικό αισθησιασμό [...] μοιάζει ιδιαίτερα συγκινημένος, κολακευμένος και ερωτικά σχεδόν ταραγμένος μπροστά στην ευγενική αρχόντισσα την έντονα θαμμένη και σφιγμένη στον κορσέ της, που διατηρεί ωστόσο την αόριστη χάρη μιας μακρινής σθησμένης ομορφιάς. [...] Εκείνη, παρ' ό, τι αφηρημένη, επιδεικνύει υπερβολικό ενδιαφέρον για όλα, παρατηρώντας τα δυνατά, άβολα χέρια του πάνω στα γόνατα του. [...] Άξαφνα εκείνος σιωπάει. Βραδιάζει. Μια ανεξήγητη σιγαλιά κι αναμονή. Κ' ίσως γι' αυτό αρχίζει να μιλά τώρα εκείνη

*σαν για να γεμίσει το κενό ή ν' αποτρέψει την προσέγγιση κάτι άπρεπου κι αναπότρεπτου
ωστόσο.»
(σ. 207)*

Έτσι προσδιορίζεται ένας υφέρπων ερωτισμός, σήματα του οποίου αποκαλύπτονται διακριτικά στη διάρκεια του μονολόγου της Ισμήνης, που προβαίνει σε μια εκ βαθέων εξομολόγηση για το παρόν και το παρελθόν της προς τον επισκέπτη της. Του απευθύνεται δε στο β' πληθυντικό πρόσωπο, της ευγένειας, συμμορφωμένη με τη συμβατικότητα που επιβάλλει η θέση και η ηλικία της και καθώς θυμάται με τρυφερότητα τον πατέρα του.

Επίσης παρουσιάζει ενδιαφέρον η σύνδεση, μέσω αντικειμένων που λειτουργούν συμβολικά, των δύο νέων προς τους οποίους απευθύνεται ο έρωτας της Ισμήνης.

*[...] Έχετε κάτι απ' τον Αίμονα -
αυτή τη συστολή που φέρνει η δύναμη κι η ακεραιότητα ' ιδίως το πηγούνι
μ' αυτή την αυλακιά στη μέση.[...]*

Και αλλού

*Κάτι κοστούμια του Αίμονα – τάχω κρατήσει στην ντουλάπα-
Θα σας πηγαίνουν μια χαρά φαντάζομαι. Και το καινούργιο του ξίφος,
Από χρυσάφι, ελεφαντόδοντο, ρουμπίνια, - δεν πρόφτασε
να το ζώσει στη μέση του. Είναι όμορφη νύχτα. Προσέχτε τη σκάλα.
(σ. 228)*

Το εντυπωσιακό στοιχείο είναι η κατάληξη του μονολόγου **σε ένα σχεδόν απροκάλυπτο ερωτικό κάλεσμα, λίγο πριν ξεπροβοδίσει η Ισμήνη το νεαρό επισκέπτη. Ας προσέξουμε εδώ τη σύγχυση που εκφράζεται στο λόγο της γυναίκας. Είναι το ενδιαφέρον της μητέρας που συγχέεται με την έγνοια της επίδοξης ερωμένης.**

*[...] Μια τάφος σιωπής – όπως είπατε. Κοιτάχτε, βγήκε το φεγγάρι.
Ακούγεται έξω και το συντριβάνι. Δεν το ακούτε; Τα χέρια σας
διατηρούν ακόμη τους ωραίους ρόζους της αγροτικής δουλειάς. Ελπίζω
να μη μείνετε μονίμως στο στρατό. Σαν λήξει η θητεία σας
επιστρέψτε στα κτήματα, κοντά στον πατέρα σας. Η πόρτα ετούτη
οδηγεί κατευθείαν στο διαμέρισμά μου.*

Η πραγματική αποκάλυψη υπάρχει στον επίλογο. Εδώ που έχουν τελειώσει πια τα λόγια και αρχίζει η δράση. Είναι η στιγμή που η Ισμήνη καλείται να αναλάβει την ευθύνη να ενεργήσει όπως εκείνη επιθυμεί. Είναι η στιγμή που η Ισμήνη παύει να ενεργεί και να σκέφτεται στον αντίποδα της αδελφής της και αναλαμβάνει πρωτοβουλίες, αυτονομείται και ορίζει, πια, η ίδια τη ζωή της, μετά την εκ βαθέων εξομολόγηση, μετά την αποκάλυψη της δικής της αλήθειας. Ίσως εδώ –και τώρα- να βρίσκεται η δικαίωση (ας μην

πούμε εκδίκηση) της αντιηρωίδας που υπήρξε για να φωτίσει απλώς την ηρωίδα, και ίσως εδώ να βρίσκει έκφραση ο ανθρωπισμός του Ρίτσου που σημαίνει την αδιάκοπη φροντίδα του για την αξιοπρέπεια του ανθρώπου. Είναι, εξάλλου, ενδεικτική η παρουσία πληθώρας ερωτικών-συμβολικών αντικειμένων και **ιδιαίτερα του καθρέφτη**, που αποτελεί «σύμβολο με τεράστια συγκέντρωση νοηματικών αποχρώσεων και αισθητικών εικόνων. (...) Σε μια ψυχαναλυτική θεώρηση ο καθρέφτης, ως αντικείμενο της θέασης, αποτελεί τη ματιά του άλλου, του αυστηρού κριτή, ο οποίος αποκαλύπτει χωρίς συμπόνια τις ατέλειες και τα ελαττώματα του ειδώλου του θνητού που, παρόλα αυτά, επιμένει μαζοχιστικά στη θέαση της ασχήμιας του» .

Όσο και αν αποτελεί πρόκληση η αναζήτηση των κινήτρων που οδήγησαν τον ποιητή στην επιλογή του υλικού του, θα την παρακάμψουμε, αφήνοντας τον –εκάστοτε- αναγνώστη να διαβάσει το έργο αναζητώντας τη δική του αλήθεια. Θα αρκεστούμε, συνοψίζοντας, να επισημάνουμε πως δεν μπορεί να είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ρίτσος επιλέγει μια «ήσσονος αξίας» γυναικεία μορφή , για να την «απελευθερώσει», με όχημα τον έρωτα, από την αφανή θέση στην οποία έχει περιοριστεί στη συνείδησή μας. Δεν μπορούμε να ξέρουμε αν με την Ισμήνη του θέλησε να μιλήσει για ζητήματα σχετικά με την ψυχολογική ή την κοινωνική διάσταση του ανθρώπου ούτε αν θέλησε, απλώς, να «συνομιλήσει» με τον παλαιό ομότεχνό του. Όπως και αν είναι, αυτό που έχει σημασία είναι πως ό,τι μας έδωσε ο ποιητής είναι το ποίημά του...

Η Ισμήνη στο Σοφοκλή

Από τα πρώτα λόγια της Ισμήνης στους στίχους 11-20 είναι αισθητή η διαφορά του χαρακτήρα της από αυτόν της αδερφής της, της Αντιγόνης. Έτσι ενώ την Αντιγόνη την διέκρινε τρυφερότητα , στοργικότητα και ανησυχία, στα λόγια της Ισμήνης διαφαίνεται ψυχρότητα, επιφύλαξη και φόβος. Το γεγονός ότι προσφωνεί την αδερφή της με τρόπο ψυχρό δηλώνει πως δε γνωρίζει τίποτα για ό,τι συνέβηκε τη νύχτα και δείχνει μάλλον αδιάφορη και φοβισμένη. Η Ισμήνη έχει άγνοια γιατί η ίδια δεν ενδιαφέρθηκε να μάθει. Η συμπεριφορά της είναι παθητική και μια τέτοια στάση ανταποκρίνεται στον τύπο του μέσου ανθρώπου που προσπαθεί να μην ξεφεύγει από τα κοινά, τα αποδεκτά μέτρα και πρότυπα. Επιπλέον, στους στίχους 39-68 η Ισμήνη αρνείται ξεκάθαρα να θάψει τον αδερφό της. Λέει ότι βαθιά μέσα στην ψυχή της θα το επιθυμούσε μιας και ο πραγματικός λόγος που αρνείται είναι γιατί φοβάται, δεν έχει το θάρρος να υψώσει το ανάστημά της και να δείξει αξιοπρέπεια. Φοβάται το φυσικό θάνατο, όμως δεν την ενδιαφέρει η ταπείνωση και ο ψυχικός θάνατος που αυτός συνεπάγεται. Δεν έχει την ψυχική δύναμη να τα βάλει ούτε με τα παραγγέλματα μιας παράλογης

εξουσίας ούτε με την ανδρική κηδεμονία. Χρησιμοποιεί την ιδέα ότι κανείς δεν πρέπει να ξεπερνά το μέτρο των δυνατοτήτων του, για να δικαιολογήσει την αδυναμία και τη δειλία της. Η Ισμήνη αποτελεί αντιπροσωπευτική για εκείνη τη εποχή περίπτωση γυναίκας, που ζει τη ζωή της υποταγμένη στη μοίρα της, αλλά αποτελεί και χαρακτηριστική περίπτωση ανθρώπου που αρνείται να υπερασπιστεί την αξιοπρέπειά του. Ακόμη, στους στίχους 69-99 για να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά της, χρησιμοποιεί σαν πρόφαση τη γυναικεία της φύση και υποστηρίζει ότι επιδιώκει το εφικτό και όχι πράγματα ακατόρθωτα. Όμως αυτά είναι προφάσεις, γιατί στην πραγματικότητα υποτάσσεται παθητικά στη μοίρα της δείχνοντας δειλία μπροστά στους ισχυροτέρους και ατολμία στις δύσκολες καταστάσεις. Από την άλλη μεριά όμως, η Ισμήνη είναι ειλικρινής όταν λέει ότι φοβάται για την αδερφή της, δείχνοντας έτσι τη αγάπη και τη φροντίδα της γι αυτήν. Δεν είναι μνησίκακη, δεν κρατάει κακία για όσα προσβλητικά ακούει από τη αδερφή της. Αντίθετα αισθάνεται θαυμασμό για την Αντιγόνη, για την τόλμη της, την ευγένεια της συμπεριφοράς της και των κινήτρων της. Θα ήθελε να της μοιάσει, αλλά δεν μπορεί, γιατί είναι από τους ανθρώπους που αποφεύγουν τη σύγκρουση με τις αντίξοες συνθήκες και συμβιβάζονται. Στο Β' επεισόδιο στους στίχους 526-581 η συμπεριφορά της Ισμήνης είναι τελείως αντιφατική με όσα είπε και έκανε προηγουμένως. Συγκεκριμένα, ενώ στον πρόλογο αρνήθηκε να θάψει τον Πολυνείκη τώρα ισχυρίζεται ότι είναι και αυτή υπεύθυνη για την πράξη αυτή. Αυτό βέβαια το κάνει γιατί έχει μετανιώσει για την περιφρόνηση που έδειξε προς τον αδερφό της, τον Πολυνείκη, που αρνήθηκε να τον θάψει και την Αντιγόνη που αρνήθηκε να τη βοηθήσει. Η Ισμήνη, λοιπόν, καταφέρνει να ξεπεράσει τη δειλία της και για πρώτη φορά να δείξει θάρρος. Αισθάνεται ένοχη για ό, τι έκανε μέχρι τώρα. Τα επιχειρήματά της είναι συναισθηματικά γεγονόσ που εκείνη τη εποχή θα ταίριαζε σε μια γυναίκα.

Δ) Η πολιτική διάσταση της «Αντιγόνης» του Μπρεχτ.

Η τραγικότητα του νεωτερικού Κράτους : Παρά τις πολλαπλές όμως προσεγγίσεις, η «Αντιγόνη» αφορά κατ' εξοχήν την Πολιτική και το Κράτος. Γι' αυτό άλλωστε απασχόλησε όσο καμία άλλη την ευρωπαϊκή σκέψη από τη Γαλλική Επανάσταση ως και όλον τον 19ο αιώνα, για να παραχωρήσει τη θέση της στον Οιδίποδα όταν στις αρχές του 20ού τον έφερε στο επίκεντρο η

φροϋδική ψυχανάλυση . Η «**Αντιγόνη**» θα πάρει νέα ζωή όταν ο θάνατος και οι εκατοντάδες χιλιάδες άταφοι Πολυνείκες των δύο παγκόσμιων πολέμων θα ταράξουν τις συνειδήσεις των Ευρωπαίων. Μετά την ήττα του ναζισμού, πρωτοστατούντος του Μπρεχτ, θα καθιερωθούν οι αντιφασιστικές-αντιστασιακές «Αντιγόνες». Η διαδρομή δείχνει την πολυεδρικότητα, όμως ο σκληρός ερμηνευτικός πυρήνας της «Αντιγόνης» συνδέεται με την εμπειρία και τον ηθικοπολιτικό στοχασμό για το νεωτερικό εκκοσμικευμένο Κράτος το οποίο αναδύθηκε στη Δυτική Ευρώπη και αποκρυσταλλώθηκε με τη Γαλλική Επανάσταση. Η σχέση πολιτικής εξουσίας, θρησκείας και ηθικής σε ένα Κράτος που νομιμοποιείται πλέον χωρίς καταφυγή σε υπερβατικές αρχές, κατέστησαν εξαιρετικά επίκαιρα τα διλήμματα και τις αντινομίες που πραγματεύεται αριστουργηματικά ο Σοφοκλής.

Δύο ηθικές επιταγές: Η «Αντιγόνη» μιλά για την Πολιτική και το Κράτος σε φάση ριζικού κοινωνικού μετασχηματισμού, οπότε αλλάζουν οι σχέσεις και οι συλλογικές αντιλήψεις των ανθρώπων για την εξουσία, την κοινωνία, τα φύλα. Τέτοια ήταν η εποχή που πρωτοεμφανίστηκε, τέτοια είναι και η εποχή μας. Για τούτο ως θεατές είμαστε συνειδητά ή ασυναίσθητα διατεθειμένοι να «ξαφνιαστούμε» από το κείμενο και την παράσταση, να δεχτούμε τις αλλαγές των ισορροπιών, να ξαναστοχαστούμε τους ήρωες. Έτσι κι αλλιώς έχει παρέλθει η εποχή των αποθεωτικών παραδοσιακών ερμηνειών που έβλεπαν στην Αντιγόνη την ενσάρκωση όλων των αρετών. Όπως έχει παρέλθει και η εποχή της «αντιφασιστικής Αντιγόνης» που χειροκροτούσαμε χρόνια πριν, όταν αντιστεκόταν στον Κρέοντα- δικτάτορα (Χίτλερ ή Παπαδόπουλο, αδιάφορο). Και σε κάθε περίπτωση, «το δράμα γεννιέται και ξαναγεννιέται μέσα στην παράσταση», όπως σημειώνει ο Steiner.

Θεατές λοιπόν της «Αντιγόνης» στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, της αποδυνάμωσης του νεωτερικού Κράτους, της κρίσης της εθνικής δημοκρατικής πολιτικής, της ενδυνάμωσης του θρησκευτικού φονταμενταλισμού και των μαχητικών πολιτισμικών «μερικοτήτων». Στην εποχή που η **Αντιγόνη** ισχυροποιείται και ο Κρέων αποδυναμώνεται. Σε αυτή την παγκόσμια σκηνή η «Αντιγόνη» μοιάζει να προτάσσει και να επικαιροποιεί τον σκληρό ερμηνευτικό πυρήνα της. Η «Αντιγόνη» έχει δύο πρωταγωνιστές. Κατά μια ερμηνευτική παράδοση που κρατάει από τον **Χέγκελ**, έχει πράγματι αναγνωριστεί η ισότιμη τραγικότητα των δύο κεντρικών προσώπων. Δεν πρόκειται για αντιπαράθεση μιας ηθικής

στάσης, Αντιγόνη, έναντι του κυνικού (Κρέων). Οι δύο λόγοι εκφράζουν μια διαφορετική αλλά εξίσου ηθική αναζήτηση νομιμοποίησης της Πολιτείας και ρύθμισης των σχέσεων Κράτους - κοινωνίας πολιτών.

Η Αντιγόνη χρειάζεται τη μεταπολιτική ηθικότητα που θεμελιώνεται σε «θεικούς» νόμους, παραδομένους από τα βάθη του χρόνου. Ο Κρέων αναζητά την ηθική στην ίδια την πράξη σύνταξης της Πολιτείας, στο μέτρο που θέτει τέρμα στη ζώδη «φυσική κατάσταση» του πολέμου όλων εναντίον όλων. Άλλωστε το νεωτερικό εκκοσμικευμένο Κράτος δεν περιορίστηκε ποτέ σε μια απογυμνωμένη αντίληψη της ισχύος που αυτονομιμοποιείται. Παρήγαγε τον δικό του ηθικό λόγο, αντλώντας παράλληλα ηθικοπολιτική νομιμοποίηση και από άλλες πηγές, όπως οι θρησκείες.

Η ίδια η παράσταση, διαισθητικά ίσως μέσα από τις εμπνεύσεις και τις αστοχίες της, ανέδειξε τις νέες εντάσεις και μεγέθυνε την τραγικότητα, την ανασφάλεια και την ταπείνωση που υφίσταται ή μπορεί να υποστεί η πολιτική εξουσία όταν έλθει σε σύγκρουση ή χάσει τη νομιμοποίησή της έναντι ισχυρών πολιτισμικών/ θρησκευτικών ταυτοτήτων.

Πράγματι, το εκκοσμικευμένο νεωτερικό Κράτος δεν έπαψε να ποντάρει στην αγαθοποιό και σταθεροποιητική λειτουργία που μπορούσε να ασκήσει η παράδοση και η θρησκεία ως παραγωγοί ηθικών κωδίκων συμπεριφοράς. Ακόμα και οι Διαφωτιστές αναγνώριζαν συνήθως τη σημασία ενός Θεού αμέτοχου μεν στις πολιτικές υποθέσεις, εγγυητή όμως ενός συστήματος ηθικής που θα κανόνιζε τη συμπεριφορά των χαμηλών πρωτίστως στρωμάτων. Κατά μείζονα λόγο, η συντηρητική σκέψη στήριξε τις ελπίδες της σε αυτές τις λειτουργίες.

Ε) Προετοιμασία, οργάνωση μιας θεατρικής παράστασης από το πρώτο μέχρι το τελευταίο βήμα (επιλογή- συγγραφή σεναρίου, προετοιμασία-πρόβες ηθοποιών,

σκηνοθεσία, σκηνογραφία, παραγωγή κλπ).

Επιλογή- σύνθεση σεναρίου

Υστερα από τη σε βάθος μελέτη των έργων του **Μπρεχτ** και του **Ρίτσου**, αποφασίσαμε να προχωρήσουμε στη βιωματική εμπειρία του θεάτρου. Ξεκινήσαμε από την επιλογή ορισμένων αποσπασμάτων από κάθε έργο τα οποία συνθέσαμε και δημιουργήσαμε στην ουσία ένα πρωτότυπο έργο. Η επιλογή των αποσπασμάτων έγινε με βάση τα θέματα που θέλαμε να παρουσιάσουμε και να αναδείξουμε από τα εν λόγω έργα. Συγκεκριμένα, εστιάσαμε στο κομμάτι των συγκρούσεων, τόσο αυτών μεταξύ Κρέοντα – φύλακα και Κρέοντα – Αντιγόνης, όσο και στη σύγκρουση του Κρέοντα με τον Αίμονα. Στηριχθήκαμε κυρίως στο έργο του Μπρεχτ, θέλοντας να προβάλλουμε τη διαχρονικότητα των μηνυμάτων του έργου και τον αντιστασιακό του χαρακτήρα απέναντι σε κάθε μορφή τυραννίας, ενώ παράλληλα συμπεριλάβαμε και κάποια από τα χορικά του Σοφοκλή, τα οποία θεωρήσαμε μοναδικά ως προς το περιεχόμενό τους.

Το τέλος του έργου μας αποτελείται από αποσπάσματα της «Ισμήνης» του Ρίτσου στα οποία παρουσιάζεται μια άλλη οπτική των γεγονότων, αυτή της Ισμήνης και μάλιστα από την απόσταση του χρόνου. Η ματιά του Ρίτσου είναι ιδιαίτερα ψυχαναλυτική, φροϋδική θα λέγαμε, καθώς αναδεικνύει κάθε εσωτερική και απόκρυφη σκέψη της Ισμήνης σε σχέση με την αδερφή της και το θάνατό της. Πρόκειται στην ουσία για μια μορφή «αποδόμησης» του ηρωικού της τέλους από την πλευρά της Ισμήνης, η οποία αφού οδηγηθεί μέσα από τα μονοπάτια της ειρωνείας και του σαρκασμού, στο τέλος θα αφήσει να διαφανούν και τα συναισθηματικά κενά και ο ανταγωνισμός που βίωνε η ίδια απέναντί της.

Η σύνθεση των αποσπασμάτων θεατρικά επιτυγχάνεται με τη βοήθεια του αφηγητή – χαρακτηριστικού προσώπου στα έργα του Μπρεχτ προκειμένου να επιτευχθεί η μπρεχτική αποστασιοποίηση - τον οποίο ταυτίσαμε με το πρόσωπο που δίνει στο έργο του Ρίτσου τις σκηνοθετικές οδηγίες του «προλόγου» και του «επιλόγου». Κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο μας απέκτησε συνοχή και νοηματική ενότητα, ενώ τα μηνύματα των έργων προβάλλονται εμφατικά μέσα από την εστίαση που κάναμε σε συγκεκριμένες σκηνές. (Το σενάριο είναι αποθηκευμένο στο αρχείο του σχολείου)

Οργάνωση – κατανομή αρμοδιοτήτων

Οι συμμετέχοντες στην Ερευνητική Εργασία μαθητές κατέγραψαν τους τομείς με τους οποίους θα ήθελαν να ασχοληθούν στα πλαίσια της παράστασης και στη συνέχεια χωρίστηκαν σε ομάδες η καθεμία από τις οποίες ανέλαβε συγκεκριμένες δραστηριότητες : ομάδα ηθοποιών, ομάδα σκηνοθεσίας, ομάδα σκηνογραφίας, ομάδα ενδυματολογίας, ομάδα μουσικής. Η προετοιμασία για τη θεατρική παράσταση έγινε αποκλειστικά από τους μαθητές με την καθοδήγηση των αρμόδιων καθηγητών.

Ομάδα Σκηνογραφίας




Εισαγωγή

Ο σκηνικός χώρος συμβολίζει την αποδόμηση ή την υπο-αποδόμηση. Στόχος μας η εικαστική προβολή του οράματος της πειραματικής μας σκηνοθεσίας. Πρόκειται για έναν σκηνικό χώρο σε εγκατάλειψη που μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να αλλάξει μορφή, σχήμα και υπόσταση. Η ιδέα μας στηρίχτηκε στο μοτίβο : «ΧΩΡΟΣ Ο ΟΠΟΙΟΣ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΧΤΙΣΤΕΙ ή ΝΑ ΓΚΡΕΜΙΣΤΕΙ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΟΚΟΥΝ». Έτσι το σκηνικό αποτελείται από ογκόλιθους, παλιά λάστιχα, και άμμο.

Συγκεκριμένα :

Έπειτα από συνάντηση της ομάδας της σκηνογραφίας και μέσα από συζητήσεις που αφορούν όλες εκείνες τις κατασκευές και τα αντικείμενα τα οποία είναι απαραίτητα -σύμφωνα με το κείμενο και από σκηνοθετικής απόψεως- για τη δραματοποίηση του έργου, η ομάδα κατέληξε σε αυτά που θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν. Ακόλουθα πραγματοποιήθηκε συνάντηση με την υπεύθυνη και αρμόδια καθηγήτρια για το σκηνοθετικό κομμάτι της παραστάσεως και η συζήτηση είχε ως κύριο θέμα της ποια από τα παραπάνω αντικείμενα θα παραμείνουν ως έχουν (με βάση τον τρόπο που δίνονται στις σκηνοθετικές οδηγίες των έργων), ποια θα παραλειφθούν και ποια ίσως τροποποιηθούν. Τελικώς οι συζητήσεις είχαν ως αποτέλεσμα την καταγραφή ενός καταλόγου από αντικείμενα και κατασκευές για τα οποία καθένας προσωπικά θα αναλάμβανε να βρει. Ο κατάλογος είναι ο εξής :

1^η σκηνή

-  τραπέζι και καρέκλες
-  κομμάτι ύφασμα χρώματος κόκκινο καρό (κολατσιό)
-  καλόγερος (ξύλινος)

▣ στρατιωτική στολή και σάκος

2^η σκηνή

▣ καμβάς/τελάρο

▣ κόκκινη μπογιά

5^η σκηνή

▣ σιδερένια κατασκευή

6^η σκηνή

▣ τέσσερις καθρέφτες

▣ κηροπήγιο

▣ ποτήρι

Ανάλυση των επιλογών στη σκηνογραφία

Σχετικά με την 1^η σκηνή:

Κατά τη διάρκεια της πρώτης σκηνής οι ηθοποιοί, σύμφωνα με το κείμενο, θα χρειαστούν ένα ξύλινο τραπέζι και ξύλινες καρέκλες. Η επιλογή του ξύλινου υλικού έγινε φυσικά επειδή το επιβάλλει η εποχή αλλά και επειδή κάτι διαφορετικό – π.χ. γυάλινο- δεν θα ήταν οικείο στα μάτια του θεατή αλλά και δεν θα ταίριαζε με υπόλοιπο περιβάλλον όπου θα λάβει μέρος η παράσταση. Έπειτα έχουμε το κομμάτι υφάσματος σε κόκκινο καρό χρώμα, διότι τέτοιου είδους υφάσματα είναι απόλυτα συνδεδεμένα με το κολατσιό και έπειτα το κόκκινο ως κατεξοχήν χρώμα της επανάστασης, της εξέγερσης, του αίματος θα μπορούσε να συμβολίζει την «επανάσταση» του αδερφού ενάντια σε αυτό που του επέβαλλαν και στη συνέχεια το θάνατό του. Ο ξύλινος καλόγερος επιλέχτηκε από την ομάδα της σκηνογραφίας έτσι ώστε η πρώτη αδερφή να μπορεί να απασχολείται αλλάζοντας καθώς η δεύτερη προσπαθεί να ερμηνεύσει τα σημάδια διάρρηξης στο σπίτι τους. Τέλος ο χακί στρατιωτικός σάκος και η στολή του αδερφού είναι άκρως απαραίτητα για την συνέχιση του έργου αφού εκείνη τη στιγμή συνειδητοποιούν οι αδερφές πως ο αδερφός τους γύρισε.

Σχετικά με την 2^η σκηνή:

Στη σκηνή της αντιπαράθεσης της Αντιγόνης με την αδερφή της Ισμήνη η ομάδα της σκηνογραφίας μαζί με την υπεύθυνη της σκηνοθεσίας καταλήξαμε στην παρουσία ενός καμβά που θα είναι γεμάτος με κόκκινη μπογιά. Έτσι,

όπως και στην πρώτη σκηνή, και τώρα το κόκκινο χρώμα συμβολίζει την επανάσταση, την εξέγερση της Αντιγόνης, τα αίμα του αδερφού τους. Έτσι όπως οι στρατιώτες αλείφουν το πρόσωπο τους με χώμα ή μαύρη μπογιά έτσι ώστε να καμουφλάρουν τους εαυτούς τους και να μην γίνουν αντιληπτοί, έτσι και μάχιμη η Αντιγόνη αρχίζει να αλείφει το πρόσωπο, τα χέρια της με το «αίμα» του αδερφού της, θέλει να καμουφλάρει τον πραγματικό εαυτό της, είναι και θέλει να φαίνεται απρόμητη και ανεξάρτητη αφού αυτό που πρόκειται να κάνει είναι τρομερά δύσκολο, έτσι η στρατιώτης και υπερασπιστής του δικαίου απλώνει το «αίμα» για να πάρει δύναμη από τον ίδιο τον αδερφό της έτσι ώστε να επαναστατήσει και να εξαπολύσει τα πυρά της απέναντι στην απολυταρχική εξουσία του Κρέοντα.

Σχετικά με την 5^η σκηνή:

Ακόμα, η σιδερένια κατασκευή θα συμβολίζει την τάφο της Αντιγόνης και πάνω σε αυτή θα δεθεί η ίδια όταν ακόμα δεν έχει πεθάνει. Αυτή η κατασκευή που μοιάζει με πόρτα θα είναι η πύλη που ενώνει τον πάνω και τον κάτω κόσμο. Θα είναι η λεπτή γραμμή ανάμεσα στα διλήμματα με τα οποία παλεύουν σχεδόν όλοι οι ήρωές μας, θα είναι αυτό που χωρίζει τα ανθρώπινα «θέλω» από τα κοσμικά «πρέπει».

Σχετικά με την 6^η σκηνή:

Στην τελευταία σκηνή το κηροπήγιο και το ποτήρι είναι απαραίτητο σύμφωνα με το κείμενο να συμπεριληφθούν στη σκηνή, αλλά κυρίως το προσθέσαμε επειδή δίνει μια υπόνοια πλούτου -όπως ακριβώς και τα βαριά κοσμήματα- και τονίζει τον αριστοκρατικό χαρακτήρα της Ισμήνης. Οι τέσσερις καθρέφτες που θα τοποθετηθούν περιμετρικά της σκηνής θα βοηθήσουν ώστε να τονιστούν οι αναρίθμητες αποχρώσεις του χαρακτήρα της Ισμήνης. Ο κάθε καθρέφτης θα αντικατροπτίζει μια διαφορετική πλευρά της Ισμήνης – κυριολεκτικά και μη- και προσδίδει στη σκηνή την αίσθηση του εξωπραγματικού.

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Εισαγωγή :

Επιλέξαμε λιτές και κλασικές γραμμές, οι οποίες μπορούν να προσαρμοστούν στις συνθήκες οποιουδήποτε χωροχρόνου. Η

διαφοροποίηση εφαρμόζεται μόνο στην περίπτωση του αφηγητή, που καθώς είναι εμπνευσμένος από τον αφηγητή του Μπρεχτ εμφανίζεται σε αυστηρό μοτίβο, με ασπρόμαυρα ρούχα που θυμίζουν Charlie Chaplin.

ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΔΕΡΦΕΣ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

Η πρώτη σκηνή από την Αντιγόνη του Μπρεχτ ξεκινάει με δύο αδερφές που μόλις γυρίζουν σπίτι τους από το καταφύγιο όπου ήταν κρυμμένες. Είναι δύο αδελφές που ζουν από πολύ κοντά τη φρίκη και τη μαυρίλα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, που είναι μόνες τους στον κόσμο και οι μόνος άνθρωπος που έχουν πλέον είναι ο αδερφός τους που πολεμά. Και μάλιστα η πρώτη αδελφή ούτε για αυτό δεν είναι σίγουρη εφόσον νομίζει πως ο αδερφός της έχει πεθάνει όπως άλλωστε και τόσοι άλλοι άνθρωποι γνωστοί, συγγενείς και φίλοι. Γι αυτό το λόγο και πενθεί τόσο μέσα από τη συμπεριφορά της (ψυχρή, σκληρή, απότομη, μηχανική) όσο και από την επιλογή των ρούχων της αφού φορά σκούρα γκρι φούστα και μαύρο πουκάμισο. Εκφράζει δηλαδή το πένθος της και την άσχημη ψυχοσύνθεσή της μέσα από το ρουχισμό της. Εν αντιθέσει η δεύτερη αδερφή ελπίζει ακόμα στη ζωή του αδερφού της και καταπιάνεται συνεχώς από απλές ενδείξεις ότι αυτός βρίσκεται στη ζωή. Γι αυτό το λόγο έχει επιλεχτεί η αδερφή Β να φοράει πιο ανοιχτά –όχι δηλαδή τόσο πένθιμα ρούχα- αφού πιστεύει ότι στη ζωή του αδερφού της. Φορά λοιπόν γκρι φούστα και μπεζ ανοιχτό πουκάμισο. Είναι λίγο πιο «αφελής» και όλη αυτή την αφέλεια και την ελπίδα και τον ενθουσιασμό που κρύβει μέσα της την εξωτερικεύει και αυτή στα ρούχα και στη συμπεριφορά της. Τέλος και οι δύο αδελφές φορούν μπεζ και μαύρο παλτό-καμπαρτίνα αντίστοιχα η αδερφή Α και η αδερφή Β. Η επιλογή του χρώματος των παλτό έγινε εφόσον το μπεζ ανοιχτό και το μαύρο είναι μεν πένθιμα χρώματα αλλά ουσιαστικά επειδή δεν απέχουν πολύ από τα χρώματα-συναίσθημα που διέπουν τη σκηνή αλλά και που περιγράφουν την εποχή.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΙΣΜΗΝΗ ΤΟΥ ΜΠΡΕΧΤ

Στα πλαίσια της ερευνητικής εργασίας της Β΄ τάξης του 1ου ΓΕΛ Ναυπλίου, σχετικά με το θέατρο, αποφασίστηκε η τελική μας εργασία που θα παρουσιαστεί την 1η Ιουλίου να είναι μια θεατρική παράσταση με τίτλο «ΑΝΤΙΓΟΝΗ PROJECT». Η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα σύνθετο

καλλιτεχνικό γεγονός. Όλες σχεδόν οι τέχνες συμπράττουν για τη δημιουργία της. Στην περίπτωση μας οι ίδιοι οι μαθητές αναλάβαμε να επιτελέσουμε τους ρόλους όλων των συντελεστών μιας παράστασης χωριζόμενοι σε μικρότερες ομάδες σύμφωνα πάντα με τις προτιμήσεις και τις κλίσεις μας. Στην ομάδα της ενδυματολογίας συμμετέχουν οι μαθήτριες:

Έρρικα - Ναταλία Τρίγκα, Τρέισι Τζαμέτα, Ήλια Μιχαλοπούλου, Τίνα Μπινιάρη, Εμμανουέλα Ντόκου, Έλλη Σάββα, Νάσια Παπασαράντου.

Στη διάρκεια του 1^{ου} τετραμήνου μελετήσαμε σε θεωρητικό επίπεδο το ρόλο των ενδυματολόγων ως συντελεστών μιας θεατρικής παράστασης. Έτσι μάθαμε πως σκοπός του ενδυματολόγου είναι να επινοήσει με τη φαντασία του και σύμφωνα με τη σκηνοθετική άποψη το σχέδιο και τα χρώματα των κοστούμιών συμβάλλοντας έτσι στην εξωτερίκευση του χαρακτήρα των προσώπων που ερμηνεύουν οι ηθοποιοί. Όσον αφορά τη δική μας παράσταση ύστερα από συζητήσεις καταλήξαμε σε μια ενδυματολογική πρόταση που πιστεύουμε πως εκφράζει τον κάθε χαρακτήρα του έργου ξεχωριστά αλλά και αντικατοπτρίζει την ένταση και την αντίθεση πολέμου και ειρήνης που διέπει το κείμενο.

Αρχικά στην παράσταση θα επικρατούν χρώματα στις διάφορες αποχρώσεις του μπορντό και του γκρι που δηλώνουν την επιβλητικότητα του έργου και των χαρακτήρων αλλά προσφέρουν και αρκετές δυνατότητες φωτισμού επί σκηνής.

Όσον αφορά το κομμάτι της Αντιγόνης του Μπρεχτ, η Αντιγόνη και η Ισμήνη θα φορέσουν τα δύο βασικά χρώματα, στις αποχρώσεις των οποίων θα κυμανθούν όλα τα κοστούμια της παράστασης, το βαθύ κόκκινο και το γκρι.

Η Αντιγόνη θα φορέσει ένα μπορντό φόρεμα στο ύψος του γονάτου. Το βαθύ κόκκινο αντικατοπτρίζει τον επαναστατικό χαρακτήρα της Αντιγόνης, που αντιτάσσεται στα ιδεολογικά «πρέπει» της εποχής. Επίσης το βαθύ κόκκινο δηλώνει και το αίμα των αδερφών της Αντιγόνης που χύθηκε στον πόλεμο που κήρυξε ο Κρέων. Η Ισμήνη από την άλλη πλευρά θα φορέσει ένα γκρι ανθρακί φόρεμα ίδιου μήκους με αυτό της Αντιγόνης. Η επιλογή του χρώματος έγινε με βάση το συγκαταβατικό χαρακτήρα της ηρωίδας και την υποταγή της στις αντιλήψεις της τότε εποχής. Σε γενικό πλαίσιο οι δύο αδερφές δεν παρουσιάζουν κανένα κοινό σημείο στην ιδεολογία τους και την όλη αντιμετώπιση της ταφής ή όχι του αδερφού τους, μια αντίθεση που δηλώνεται και στην εξωτερική τους εμφάνιση!

Ο μπρεχτικός αφηγητής

Ο ρόλος του αφηγητή στο συγκεκριμένο έργο είναι κυρίως συνδετικός, καθώς συνδέει πρόσωπα και γεγονότα δυο διαφορετικών εποχών. Αυτός είναι κι ο λόγος για τον οποίο η ενδυματολογική ομάδα αποφάσισε μετά από υζητήσεις να παρουσιάσει τον συγκεκριμένο ρόλο με μαύρο κουστούμι και λευκό πουκάμισο. Έτσι η ουδετερότητα του αφηγητή στις διαφορετικές χρονικές βαθμίδες θα είναι εμφανής στο κοινό. Επίσης, ο ρόλος του αφηγητή με τα συγκεκριμένα ρούχα θα καταφέρει να μεταδώσει το σύγχρονο και διαχρονικό του ύφος.

Ομάδα μουσικής

Αρμοδιότητα της ομάδας μας ήταν να αναζητήσουμε την κατάλληλη μουσική επένδυση για το θεατρικό που επρόκειτο να παρουσιάσουμε. Στόχος μας δεν ήταν να βρούμε μουσικά κομμάτια ή μελωδίες που θα ντύσουν την παράσταση, αλλά να ανακαλύψουμε την μουσική που θα μας εκφράζει και που ταυτοχρόνως, θα δέσει αρμονικά με το θεατρικό έργο της Αντιγόνης. Έτσι, αφού μελετήσαμε υπομονετικά το κείμενο του έργου και αποφασίσαμε σε ποια σημεία αυτού θα υπάρχει μουσική υπόκρουση, ήρθαμε σε επαφή με τις υπόλοιπες υποομάδες του πρότζεκτ μας, ώστε να πάρουμε μια ιδέα για το είδος της μουσικής που θα προτιμούσαν για αυτό το ιδιαίτερο έργο της Αντιγόνης. Καταλήξαμε, λοιπόν, σε μια λίστα μουσικών κομματιών που θεωρήσαμε καταλληλότερη. Στη συνέχεια, παρουσιάσαμε τις προτάσεις μας στην υπεύθυνη καθηγήτρια και συζητήσαμε για πιθανές αλλαγές που θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν. Αυτή τη φορά, έχοντας κάτι πιο συγκεκριμένο στο μυαλό μας, ξεκινήσαμε μια νέα αναζήτηση ώστε να αντικαταστήσουμε με νέα, ορισμένα από τα κομμάτια της λίστας μας. Η δουλειά μας, όμως, δεν τελείωσε εκεί. Επόμενος στόχος μας ήταν να αναζητήσουμε και τους ανάλογους ήχους που μας ήταν απαραίτητοι. Τελικά καταφέραμε να συγκεντρώσουμε τους ήχους αυτούς είτε μέσω αναζήτησης στο διαδίκτυο είτε μέσω ηχογράφησης. Παραδώσαμε την τελική μας λίστα με τα μουσικά κομμάτια, τις μελωδίες και τους αποσπασματικούς ήχους έχοντας πάντα την έγκριση όλων των υποομάδων και των υπεύθυνων καθηγητριών.

Ομάδα σκηνοθεσίας

«Η Τέχνη εξυπηρετεί την αλήθεια. Η αλήθεια όμως ποτέ δεν είναι μόνο μία.»

Η ομάδα μας ασχολήθηκε με τρία κείμενα, δηλαδή μελέτησε τρεις συμβάσεις και άπειρες συνθήκες σκηνοθεσίας. Όταν κάποιος καλείται να ασχοληθεί με την πορεία της σκηνοθεσίας για την παράσταση ενός έργου αντιλαμβάνεται πολύ γρήγορα πως θα βρεθεί αντιμέτωπος με έναν κυκεώνα δυσκολιών. Τα κυρίαρχα ερωτήματα στα οποία ο σκηνοθέτης καλείται να δώσει απαντήσεις με τη σκηνοθετική του πρόταση είναι : **Ποιος, Πού, Πότε, Γιατί , Πώς ;**

Σοφοκλής, Μπρεχτ, Ρίτσος : τι κοινό υπάρχει ανάμεσα σε τρεις διαφορετικούς συγγραφείς-ποιητές, τριών διαφορετικών εποχών ; Αυτό που διακρίναμε ήταν η επιθυμία του ανέναου, του αειθαλούς, του ιδεατού και ιδανικού.

Όπως ο Μπρεχτ δανείστηκε το μύθο για να καταστήσει τον προβληματισμό του πιο προσιτό στο κοινό, έτσι κι εμείς δανειζόμαστε το μύθο και τις συνθήκες που διαμορφώνουν οι ποιητές για να πειραματιστούμε με διαφορετικές σχολές, ρεύματα και τάσεις σκηνοθεσίας.

Συγκεκριμένα :

Όσον αφορά την υποκριτική εφαρμόσαμε τη μέθοδο της **Αποστασιοποίησης** η οποία έχει αναλυθεί παραπάνω.

Μια άλλη μέθοδος που αξιοποιήθηκε στα πλαίσια της παράστασης είναι η μέθοδος **Στανισλάφσκι**. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, όλοι μπορούν να κάνουν θέατρο, καθώς μέσω αυτής προωθείται η καλλιτεχνική κατανόηση σε ερασιτεχνικούς θιάσους. Επίσης, αξιοποιήθηκαν εν συντομία ρεύματα ρεαλισμού συμβολισμού, σουρεάλ και γκροτέσκ.

Ανάλυση της σκηνοθεσίας

1^η σκηνή : Επιλέχθηκε αυτούσια από το κείμενο του Μπρεχτ με σκοπό την ξεκάθαρη προβολή της αποστασιοποίησης και των εννοιών του στο κοινό, αλλά κυρίως στους μαθητές. Έτσι, καταλήγουμε σε κινησιολογία τεχνασμάτων και σε «πάγωμα», δηλαδή σε είσοδο-έξοδο του μαθητή-υποκριτή από το ρόλο του και ταυτόχρονα από τον αφηγηματικό του ρόλο. Εφαρμόσαμε την «ψεύτικη» υποκριτική με σκοπό την απλή παρουσίαση του ρόλου και όχι την ενσάρκωσή του (άποψη Μπρεχτ για την υποκριτική). Οι υποκριτές καλούνται να αναγνωρίζουν κάθε ώρα και στιγμή ότι δε βιώνουν το λόγο, απλά τον αναπαράγουν. Πρόκειται για ξεκάθαρη χρήση των

«εργαλείων» που μας έχει αφήσει ως παρακαταθήκη η μπρεχτική μέθοδος και ο μπρεχτικός τρόπος σκέψης.

2^η σκηνή :

Πρόκειται για μια σκηνή που δημιουργήθηκε αποκλειστικά από τους αυτοσχεδιασμούς των μαθητών-υποκριτών με στόχο να ανακαλύψουν τα κίνητρα των ρόλων τους. Συμβάσεις οι οποίες συμβάλλουν συμβολιστικά σχεδόν στην αποκάλυψη του περιεχομένου και της υπόστασης των ρόλων, ακολουθώντας την πιο σύγχρονη σκηνοθετική τάση. Για παράδειγμα, οι δύο αδερφές συνδιαλέγονται με ενωμένες πλάτες δηλώνοντας έτσι την αντίθεσή τους για το ίδιο θέμα, ενώ η αποφυγή των βλεμμάτων μεταξύ τους υποδηλώνει την αίσθηση της αποξένωσης και της διάστασης των χαρακτήρων.

3^η σκηνή :

Είσοδος Κρέοντα : ο ρόλος που αποδομείται. Εισέρχεται στη σκηνή ο μαθητής-υποκριτής από το κοινό. Προσδίδεται έτσι η αίσθηση της αποστασιοποίησης και της μη οριοθέτησης του πραγματικού-φανταστικού ταυτόχρονα. Τεχνάσματα μη ρεαλιστικά προσδίδουν στον χαρακτήρα και στη σκηνή διάσταση μεταφυσική (έλεγχος κινήσεων από τον Κρέοντα των υπόλοιπων υποκριτών). Δίνεται έτσι έμφαση στο ρόλο του Κρέοντα-δυναστή-τυράννου, όπως μας τον έχει παραδώσει ο Μπρεχτ.

4^η σκηνή :

Αρχικό στάδιο αποδόμησης. Ρεύμα σχεδόν ρεαλιστικό, καθώς οι υποκριτές αρχίζουν να εγκαταλείπουν τον άκαμπτο χαρακτήρα που ως τώρα επιδείκνυαν για έναν πιο πραγματικό, πιο ανθρώπινο. Στόχος της σκηνοθετικής προσέγγισης εδώ είναι το πέρασμα από το απόμακρο σε κάτι πιο αληθινό.

5^η σκηνή :

Οι χαρακτήρες εδώ πλέον είναι απλοί , καθημερινοί. Ο αρχικός αυστηρός και απόλυτος δυναστής μετατρέπεται σε ένα αδιάφορο σχεδόν πατέρα. Επίσης, εδώ χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος του αυτοσχεδιασμού αλλά αυτή τη φορά με τη συνθήκη μιας προβληματικής οικογενειακής σχέσης (τάση ρεαλιστική).

Ιδιαίτερες περιπτώσεις

Χορός :

Ο χορός επιλέχτηκε να είναι σχολιαστής των πεπραγμένων, με τη μορφή του εξωτερικού κυρίως παράγοντα κινησιολογικά και φωνητικά. Γι' αυτό το λόγο τα μέλη του χορού δεν έχουν φύλο. Εξαιτίας αυτής της οπτικής αποφασίστηκε ο χορός να χρησιμοποιήσει εργαλεία που δίνονται μέσα από τις τάσεις της performance, δηλαδή του σωματικού θεάτρου. Η κινησιολογία εμπνεύστηκε από τους υποκριτές μέσα από τεχνάσματα ύφους, αντιθέσεων, εντάσεων και ερεθισμάτων . Για παράδειγμα η είσοδος του χορού στη σκηνή διαμορφώθηκε από τους ίδιους τους υποκριτές με την κίνηση που προέκυψε όταν ένα μουσικό θέμα λειτούργησε ως ερέθισμα.

Μπρεχτικός Αφηγητής :

Ο αφηγητής εντάσσεται ως αναπόσπαστο κομμάτι στην παράσταση για την πραγμάτωση της αποστασιοποίησης. Δίνεται η συνθήκη της απλής παρουσίας των γεγονότων από τον αφηγητή και ο ταυτόχρονος ρόλος του ως συντονιστή. Συγχρόνως επιτελεί και το έργο του ρόλου που συνδέει τα τρία κείμενα μεταξύ τους.

Ισμήνη Ρίτσου (αποσπασματικός μονόλογος) :

Σε αυτή τη σκηνή επιλέχθηκε η διχοτόμηση του ρόλου με τη μορφή μονολόγου σε δύο φάσεις : παρελθόν και παρόν. Στόχος μας η παρουσίαση της νομοτέλειας της θεατρικής παρουσίασης και η δημιουργία αρχής-μέσης-τέλους οδηγώντας στην κορύφωση της διττής εμφάνισης της Ισμήνης του τότε και του τώρα. Για το λόγο αυτό, σκηνοθετικά επιλέχθηκαν τάσεις του σουρεαλισμού και του γκροτέσκ, του υπερβολικού και του παράλογου. Ο Φρόντ εδώ θα μιλούσε σίγουρα για διπολική διαταραχή. Ένα alter ego που κάνει το χαρακτήρα να παρανοήσει. Οι κινήσεις των υποκριτών κινούνται ανάμεσα στα όρια του συνειδητού-υποσυνείδητου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μέσα από τη συγκεκριμένη Ερευνητική εργασία μελετήσαμε σε βάθος χαρακτήρες με συμβολική πλέον διάσταση και διαπιστώσαμε πως ο κάθε συγγραφέας – ποιητής – δημιουργός αφορμώμενος από την κοσμοθεωρία του, την ιδεολογία του αλλά και επηρεαζόμενος από τη γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση την οποία βιώνει τη χρονική στιγμή κατά την οποία γράφει το έργο του διαμορφώνει χαρακτήρες – ήρωες που στόχο έχουν να προβάλουν ακριβώς αυτές τις ιδέες και τους προβληματισμούς του.

Έτσι, η Αντιγόνη του Μπρεχτ μετατρέπεται σε ένα πανανθρώπινο σύμβολο του ατόμου που αντιστέκεται, του ατόμου που καταγγέλλει με κάθε τρόπο τον αυταρχισμό, τη βία και την αυθαιρεσία της πολιτικής εξουσίας.

Ανακαλύψαμε ότι η «αποστασιοποίηση» ως όρος, ως μέθοδος και θεατρική πρακτική μας βοηθά να παρατηρήσουμε πιο αντικειμενικά τα πράγματα, να σταθούμε κριτικά απέναντί τους και αποδεσμευμένοι από την όποια συναισθηματική φόρτιση, στο τέλος να πάρουμε θέση απέναντι σ' αυτά. Δηλαδή ο ερμηνευτής εδώ αποτελεί ταυτόχρονα και τον κριτικό παρατηρητή της θεατρικής παράστασης.

Τέλος, η θεατρική αυτή εμπειρία μας βοήθησε στο να «γίνουμε καλύτεροι άνθρωποι», γιατί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο δάσκαλος του θεάτρου Κάρολος Κουν, «Δεν κάνουμε θέατρο για το θέατρο. Δεν κάνουμε θέατρο για να ζήσουμε. Κάνουμε θέατρο για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας, το κοινό που μας παρακολουθεί, κι όλοι μαζί να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος κι ακέριος πολιτισμός στον τόπο μας».

Μέσα από την προετοιμασία για το «στήσιμο» της θεατρικής μας παράστασης γνωρίσαμε την πολυπλοκότητα αλλά και τη μαγεία αυτής της διαδικασίας, ήρθαμε σε ουσιαστικότερη επικοινωνία μεταξύ μας, σεβαστήκαμε τους συνεργάτες – συμμαθητές μας και ανακαλύψαμε πτυχές της προσωπικότητας του καθενός άγνωστες μέχρι τώρα. Και το σημαντικότερο, ήρθαμε ο καθένας από εμάς πιο κοντά με τον ίδιο μας τον εαυτό.

Βιβλιογραφία

- Αντιγόνη, Μπρεχτ, εκδόσεις Δωδώνη
- Ισμήνη, Γ. Ρίτσου, εκδόσεις Κέδρος
- Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση, Παν/μιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Κέντρο Ανάπτυξης Δημιουργικότητας, εκδ. Ελληνικά Γράμματα
- Ιστορία της Σύγχρονης Σκηνοθεσίας, Denis Bablet, μετ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press
- Οι Αντιγόνης, George Steiner , μτφ Βασίλης Μάστορης-Πάρης Μπουρλάκης, ΚΑΛΕΝΤΗΣ 2001
- Κάρολος Κουν για το θέατρο, κείμενα και συνεντεύξεις, εκδόσεις ΙΘΑΚΗ
- Η αποστασιοποίηση στον Μπρεχτ, Σταύρος Σταυρίδης (Πηγή : Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ναυπλίου, Πανεπιστημιακές σημειώσεις)
- http://fotodendro.blogspot.gr/2012/05/blog-post_22.html
- <http://anafora.wikispaces.com/%CE%A0%CE%A1%CE%9F%CE%92%CE%9B%CE%97%CE%9C%CE%91%CE%A4%CE%99%CE%A3%CE%9C%CE%9F%CE%99>
- <http://www.poiein.gr/archives/9094>

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ





