

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

# ΓΕΩΜΕΤΡΩΝΤΑΣ ΤΟ ΧΑΟΣ

Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο

του ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ 

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΚΟΤΟΣ ΗΜΕΤΕΡΟΝ ΦΑΟΣ...	11
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	
Θεόδωρος Τερζόπουλος, ο αναμορφωτής της ελληνικής παράδοσης.....	13
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ .....	17
1. Εισαγωγή.....	17
2. La langue est une forme.....	18
3. Στρατηγικές των κοινωνικών δομών.....	23
4. Μακρύγιαλος .....	25
<b>ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΖΩΝΤΑΝΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ</b>	
<i>Κεκλεισμένων των θυρών .....</i>	29
<b>ΜΟΡΦΟΓΕΝΕΣΗ</b>	
<i>Η Γέρμα στους λώρους του σκότους .....</i>	43
<b>ΒΙΟΜΟΡΦΗ</b>	
<i>Βάκχες και Βιοδυναμική Μέθοδος .....</i>	65
<b>ΜΕΔΕΑΜΑΤΕΡΙΑΛ</b>	
<i>Η δυναμική του χάους και τα φάσματα .....</i>	89
<b>ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΜΜΑΤΑ</b>	
<i>Το αλφάβητο του νόμου .....</i>	105

DOPPELGÄNGER, <i>Λίκνισμα: σκοτάδι – φως</i>	
Ένα συμπέρασμα .....	167
ΤΑΞΗ ΣΤΟ ΧΑΟΣ, Οργάνωση και «αφηρημενοποίηση»	
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΤΤΙΣ ΣΗΜΕΡΑ	
<i>Μια συζήτηση με τον Θεόδωρο Τερζόπουλο</i> .....	173
ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΕΘΑΝΟΥΝ	
Παράρτημα .....	183
ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ .....	199
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ .....	219
ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟ ΕΡΓΟ του Θεόδωρου Τερζόπουλου	
Α. Περίοδος Θεσσαλονίκης .....	223
Β. Θέατρο ΑΤΤΙΣ .....	228
Γ. ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΕΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΕΣ .....	255

Η σκανδαλώδης οντολογικά κατάσταση που εκτυλίσσεται στο δράμα του Ζαν-Πολ Σαρτρ (Jean-Paul Sartre) *Κεκλεισμένων των θυρών* (1944), κατά την οποία τα δραματικά πρόσωπα είναι δρώντα, αλλά νεκρά σε μια αστική κόλαση αλλήλων, έδωσε φιλοσοφικό υλικό στο όραμα του Τερζόπουλου για ένα θέατρο με μεταφυσική ποιότητα στην αρχή της σκηνοθετικής του πορείας στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, όπου σκηνοθετούσε ήδη από το 1978. Η παράσταση ήταν παραγωγή της Νέας Σκηνης του ΚΘΒΕ, η οποία τότε στεγαζόταν στο υπερώο του θεάτρου της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών της Θεσσαλονίκης (10.01.1980, πρώτη παράσταση). Τους ρόλους ερμήνευαν ο Χρήστος Στέργιογλου (Θαλαμηπόλος), ο Κοσμάς Ζαχάρωφ (Γκαρσέν), η Ελένη Καρπέτα (Ινέζ) και η Ανέζα Παπαδοπούλου (Εστέλα).

Στο σημείωμά του προς το σκηνοθέτη ο συνεργάτης του, νευρολόγος-ψυχίατρος Νίκος Νομικός, ο οποίος μέχρι σήμερα είναι ο δραματολόγος του Θεάτρου ΑΤΤΙΣ, ερμήνευσε το δράμα ψυχαναλυτικά:

«Στην αριστουργηματική ανάπτυξη των χαρακτήρων στο έργο *Κεκλεισμένων των θυρών* ο Σαρτρ κάνει ανατομία στον χαρακτήρα και την ψυχή του ανθρώπου και σχηματικά τη διαιρεί σε τρία κομμάτια και δίνει σε αυτά τις μορφές των τριών “ηρώων” του. Εάν, αντίθετα, φανταστεί κανείς αυτούς τους τρεις χαρακτήρες να μετουσιώνονται σε έναν, θα αναγνωρίσει τον “άνθρωπο” σ’ όλη τη μεγαλοπρέπεια και τα βάσάνά του, τη διαλεκτική εξέλιξη της ψυχοσύνθεσής του, θα αναγνωρίσει τον καθένα από εμάς που έχει μέσα του και λίγη Εστέλα [το Προεγώ] και λίγη Ινέζ [το Υπερεγώ] και λίγο Γκαρσέν [το Εγώ] να συμβιώνουν αμείλικτα, αχώριστα, να αλληλοπλέκονται, να αλληλοβασανίζονται και να προχωρούν διαλεκτικά μέσα στη ροή του χρόνου». (ΑΑ.2)

Η ανάλυση αυτή είναι σε πρώτο επίπεδο «αντι-σαρτρική», καθώς η ψυχική υπόσταση, ως στοιχείο του προσωπικού χαρακτήρα, δεν μπορεί να έχει θέση στο θέατρο του Σαρτρ,

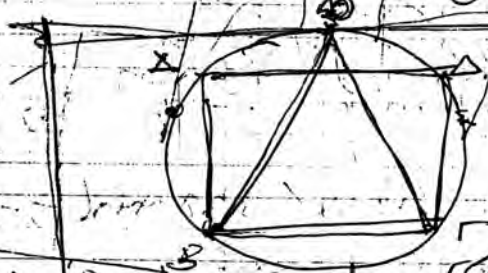
όπου το ατομικό *είναι*, συνειδητοποιώντας την ελευθερία του, εμπλέκεται σε μια διαδικασία δέσμευσης σε αντιπαράθεση όχι με δεδομένα, αλλά με «δικαιώματα». Σε ένα τέτοιο θέατρο κάθε άτομο «ενεργεί, επειδή εμπλέκεται σ' ένα εγχείρημα κι επειδή ακριβώς αυτό το εγχείρημα πρέπει να το φέρει εις πέρας, το αιτιολογεί με τη λογική, πιστεύει ότι μπορεί δικαιωματικά να το αναλάβει»<sup>26</sup>.

Στο *Κεκλεισμένων των θυρών* οι τρεις πρωταγωνιστές βρίσκονται κλεισμένοι σε έναν τόπο κολάσεως, όπου ο ένας γίνεται βασανιστής του άλλου. Ακόμα κι όταν τους δίνεται η ευκαιρία να αποδράσουν, δεν το κάνουν, αφημένοι ο ένας στο κριτικό βλέμμα του άλλου<sup>27</sup>. Κατ' αρχάς, ο Τερζόπουλος έκανε μια χωροταξική σκηνοθέτηση του σαφρικού δράματος μεταγλωπίζοντάς το σκηνικά σε αδιέξοδο του εγκλωβισμένου *είναι*, το οποίο κινείται ως ελεύθερη βούληση εν καταστάσει. Για πρώτη φορά στο θέατρο του Τερζόπουλου, ο γεωμετρικά διαμορφωμένος σκηνικός χώρος τράπηκε σε μεταφυσικές μεταφορές επέκεινα της ρεαλιστικής αναπαραστάσεως (η μιμιμαλιστική σκηνογραφία του Δαμιανού Ζαρίφη, του σπουδαίου αυτού καλλιτέχνη, ενίσχυσε την εκκρεμότητα των δρώντων νεκρών). Ο εντελής κύκλος, ως αυθύπαρκτος χώρος αυτόνομος και αυτόρκτης, χρησιμοποιήθηκε για να καταδείξει την «αναπαραγωγή του αδιεξόδου» (ΑΑ.2) σε έναν φυσικά αλλά και υπαρξιακά αναπόδραστο χώρο. [βλ. σχέδιο σ. 33] Ο κύκλος έγινε ο σκηνικός τόπος, όπου δεν αλλάζει τίποτε και ποτέ, ενώ οι άνθρωποι τον επισκέπτονται περαιωμένοι ηθικά χωρίς καμία δυνατότητα μεταβολής. Εκτός των άλλων, είναι όμως τόπος κρίσεως και κολάσεως, που καταδεικνύει το αναπόφευκτο ζωντανό τέλος του ατόμου, όχι το ηθικό (και παραδόξως ούτε το σωματικό), αλλά το υπαρξιακό. Όπως παρατηρεί η Χαρά Μπακονικόλα, αυτό δεν είναι καθόλου περίεργο για το σαφρικό δράμα, καθώς η «ολοκληρωτική παράδοση... στην κρίση του άλλου, η συνεχής μέριμνα συμμόρφωσης... προς αυτό που οι άλλοι περιμένουν... είναι, για τον Σαρτρ, ένα είδος “ζωντανού θανάτου”, από τον οποίο ξεφεύγει κανείς μόνο αίροντας τις πράξεις με άλλες πράξεις, δηλαδή καταργώντας δυναμικά οτιδήποτε τείνει να εκφυλίσει την ελευθερία του»<sup>28</sup>. Ο Τερζόπουλος αντιλαμβάνεται την άρση των παλαιών πράξεων μεταδραματικά ως δυνατότητα σκηνικής δράσης μέσα από συγκεκριμένα *Gestus*<sup>29</sup>. Το πιο χαρακτηριστικό ήταν αυτό της θεατρικής «Μοναξιάς» (ΑΑ.2) που εικονογραφείται ως πέρασμα στο θάνατο και, κατά συνέπεια, προοικονομεί τη μελλοντική σκηνοθετική ιδεολογία του Τερζόπουλου. [βλ. σχέδιο σ. 34] Η δημιουργική εμμονή του σκηνοθέτη με το θέατρο ως τοπίο θανάτου, μέχρι την έσχατη μεταμόρφωση κατά τον Χάινερ Μίλλερ (Heiner Müller)<sup>30</sup>, σχετίζεται άμεσα με την απόπειρα επιτέλεσης μιας εικόνας τέλους, δηλαδή της οριστικής διευθέτησης ενός σκοτεινού χάους ιδεών σε εικόνα τάξης. Στην αρχή της παράστασης τα δραματικά πρόσωπα οδηγούνται στην «ορχήστρα» της σκηνικής δράσης μέσα από μια στενή δίοδο και, καθώς καταφθάνουν σε έναν τόπο οντολογικής

Ζώνη Πλάτος Εξάρτη

1.

1. Φως - Νέον
2. Μουσική επί ορισμένης προόδου
3. Εξοικία - Λογική



ο κείνο να τα στέκεται  
 ο ύψους

υπάρ τον υψόμετρο  
 που κενάει να  
 να υψόμετρο

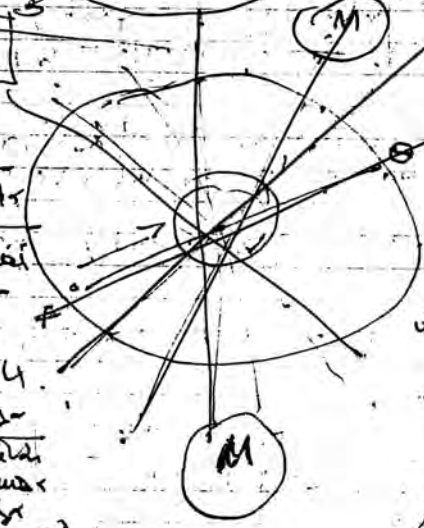
Εξοικία ύψους  
 και κενάει

Απόσταση  
 επί ύψους  
 τον ύψους ο κενάει

Υπάρ ο ύψους και  
 ο ύψους τον  
 κενάει

ναυ. ύψ. να  
 κενάει ο ύψους

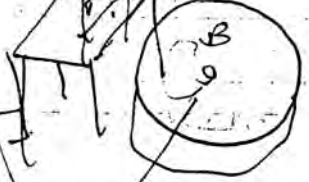
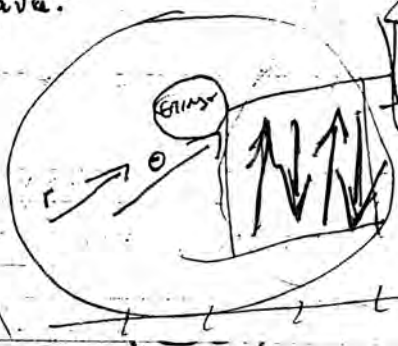
με τα κενάει και ύψους  
 κενάει να κενάει  
 κενάει ο ύψους  
 κενάει ο ύψους



το κενάει  
 ο ύψους  
 ο ύψους

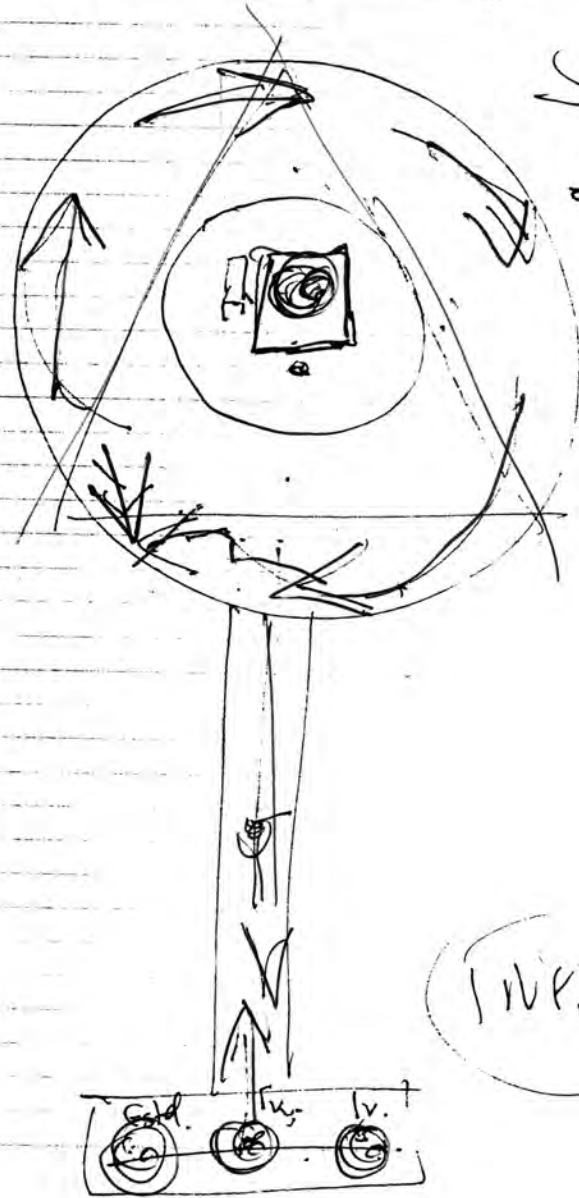
ο ύψους επί  
 τον ύψους  
 κενάει ο ύψους

ο ύψους επί ύψους



T. Moxesia

3.



Spiral fixer

το κίτριο με  
μαύρα...

Αυτό είναι  
ηει κέρμα  
οι νεκροί να  
παράει κέρμα

11112

αβειβαιότητας, σε ένα «λαβύρινθο» (AA.2) απροσανατολισμού της ύπαρξης, αρχίζουν να κινούνται σπασμωδικά στην εσωτερική περίμετρο της σκηνής (στη «γύρω-γύρω σήμανση του χώρου φυλακής», AA.2) μέχρι να καταλήξουν στο κέντρο με το λευκό αστικό σαλόνι της κόλασης. Πολύ συχνά ο σκηνοθέτης επέλεξε για τα δραματικά πρόσωπα τη «διαρκή και απειλητική σχιζοκίνηση» (AA.2), τη σχιζοειδή υπερκινητικότητα του άγριου ζώου που έχει πιαστεί σε παγίδα, η οποία αφενός μεγέθυνε την εικόνα του καταναγκαστικού εγκλεισμού κι αφετέρου ανέδειξε την αυτεξουσιότητα του *είναι* να κινείται ελεύθερα προσκρούοντας είτε στην εικόνα του άλλου είτε στα όρια της ίδιας της ελευθερίας του. Είναι πολύ σπάνιο για το θέατρο του Τερζόπουλου να προτιμάται η μη αυστηρά συντεταγμένη κινησιολογία, όμως σε αυτή την περίπτωση η σκηνική αταξία εκδηλώθηκε και ως ψυχική ένταση από τη συνεύρεση των *είναι*, ως «ένταση από την ανθρώπινη επαφή» (AA.2). Ωστόσο, υπάρχουν στοιχεία στις σημειώσεις του σκηνοθέτη που μας επιτρέπουν να εικάσουμε με αρκετή βεβαιότητα πως, ακόμα και σε τούτο το πρώιμο στάδιο της καριέρας του με την έντονα εξηγητική διάθεση, ο Τερζόπουλος ενδιαφερόταν για τη σωματική συνείδηση των ηθοποιών ως φορέα πληροφοριών. Η κινησιακή ένταση δεν ήταν απλώς η εξωτερική εκδήλωση της ψυχικής ορμής ή παρόρμησης, αλλά και η σωματική έκφραση του *είναι* με συγκεκριμένη συμπτωματολογία. Έτσι, «αρτηριακή πίεση-ιδρωτοποιοί αδένες-στόμα» σωματοποιούν την «αθέατη πλευρά της προσωπικότητας» (AA.2) σε ένα σώμα πάσχον από τις αναμνήσεις των πράξεων. Επιπλέον, το σώμα οράται με τις κοινωνικές του ποιότητες και όχι απλώς με τα τυπολογικά του χαρακτηριστικά. Σε αυτό επικουρεί και η ανάγκη του σκηνοθέτη να νοηματοδοτήσει το σώμα μέσα από Gestus εν είδει καθολικής μάσκας (το κωμικό, η μοναξιά, ο σαρκασμός κ.ά.), που φωτίζει το κοινωνικό υποκείμενο, επιβεβαιώνοντας την αφοσίωση του Τερζόπουλου στην μπρεχτική μεθοδολογία:

«Όλα τα Gestus δεν είναι κοινωνικά. [...] ένα Gestus πόνου, εφόσον διατηρείται τόσο αφηρημένο και γενικευτικό που να μην αίρεται από την αμιγώς ζωική κατηγορία, δεν είναι ακόμη κοινωνικό. Και αυτή ακριβώς είναι κοινή τάση στην τέχνη: να αφαιρεί το κοινωνικό στοιχείο από το Gestus. [...] Η “όψη κυνηγημένου ζώου” μπορεί να γίνει κοινωνικό Gestus, αν παρουσιαστεί ότι συγκεκριμένοι χειρισμοί από ανθρώπους μπορούν να υποβιβάσουν το άτομο στο επίπεδο του κτήνους. Κοινωνικό Gestus είναι το σχετικό με την κοινωνία, το Gestus που επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων για τις κοινωνικές συνθήκες».<sup>31</sup>

Ήταν η εποχή κατά την οποία τον Τερζόπουλο απασχολούσε το κοινωνικό άτομο σε ένα περιβάλλον κοινωνικής παθογένειας, όπου ο άλλος προβάλλεται ως εχθρός και ταυτόχρονα ως απειλητικός καθρέπτης του δικού μου *είναι*. Με αυτό τον τρόπο, ο σκηνοθέτης αποπειράθηκε να παρουσιάσει την «ανατομία μιας κοινωνίας» της απύσους ελπίδας, κατά την



οποία ο ένας γίνεται «δήμιος» του άλλου (AA.2) σε ένα περιβάλλον εγκλεισμού και άρα αναπαραγωγής της κόλασης και της ανθρώπινης δίκης. Έτσι, ακόμα και το υπαρξιακό «άγχος» («η μόνιμη κατάσταση της συνείδησης»<sup>32</sup> για τον Σαρτρ) εκδηλώθηκε ως σωματικό Gestus με «ιδρώτα» και «στόμα ανοιχτό» (AA.2), σωματοποιώντας την αγωνία του ατόμου ενώπιον κάποιου επέκεινα. Ως εκ τούτου, το Gestus γίνεται «κωδικοποίηση του θανάτου» (AA.2) σε ένα θέατρο ζωντανού θανάτου. Για παράδειγμα, καθώς η Ινέζ καταφθάνει στην κυκλική σκηνή, φαίνεται να κινητοποιείται ως σκηνική ύπαρξη: με μια περιήγηση στην περιμέτρο του δεξιού ημικυκλίου «προσπαθεί... να δει τον εαυτό της στον θαμπό καθρέπτη, με αγωνία» κι έπειτα κινείται προς την «άλλη μεριά ξέφρενα και παίρνει αέρα» (AA.2). Έτσι, το εγκλωβισμένο *είναι* περιπλανάται αμήχανα. Παράλληλα, ο Γκαρσέν «επαναπαύεται στη στάση της μήτρας [και] βουβός κινείται μπρος πίσω» (AA.2) σε ένα σχήμα αμηχανίας του *είναι*. Όταν αργότερα τα πρόσωπα αφηγούνται τις ατομικές τους ιστορίες, έχουμε την ατομική παγίωση των Gestus σε οριστικές σημασιακές κινήσεις και εν τέλει την οριστική νοηματική «συγκεκριμενοποίησή» τους (AA.2), (προαναγγέλλοντας έτσι η παράσταση το μηχανισμό κατασκευής μιας θεατρικής γλώσσας αυτόνομης και προ-σημαντικής, που θα χρησιμοποιηθεί στις παραστάσεις του Θεάτρου ΑΤΤΙΣ μετά τη δεκαετία του 1980): για την Εστέλα επιλέγεται η κυκλική, περιστροφική κίνηση γύρω από τον Γκαρσέν, ο οποίος κινείται ημικυκλικά στην εσωτερική περιοχή του κύκλου της Εστέλας, ενώ η Ινέζ κινείται διαγωνίως προς την κατεύθυνση του κυτταρικού σχηματισμού Εστέλα-Γκαρσέν, χωρίς να συμμετέχει σε αυτόν. Η ηθική κατίσχυση των ανομημάτων της Εστέλας στο επίπεδο της κοσμικής τρέχουσας ηθικής (απάτη, φόνος, ηθική αυτοουργία σε αυτοκτονία) επιτρέπουν την παγιδευτική, αλλά και σισύφεια ανωτερότητα της κίνησής της γύρω από έναν δειλό μοιχό που σαδομαζοχιστικά ελπίζει στον σωματικό πόνο για την εξιλέωσή του. Αντίθετα, η λιγότερο ένοχη Ινέζ είναι το μόνο πρόσωπο που, αν και καταδικασμένη «εν αμαρτίαις» στον κύκλο της τιμωρίας, κινείται σταθερά σε ευθείες γραμμές, όσο ευθύ και ειλικρινώς ομολογητικό είναι το βλέμμα της προς τις παραβατικές πράξεις της ίδιας και των άλλων.

Η παράσταση στο ΚΘΒΕ έτυχε γενικής επιδοκιμασίας και συνιστά μια πρώιμη μεθοδική άσκηση στη σωματική και χωροταξική σήμανση πριν από τη σκηνική παγίωση της σκηνοθετικής ιδεολογίας του Τερζόπουλου σχετικά με τη «μορφογένεση», τη βιοδυναμική μέθοδο και τα γεωμετρικά ιδεογράμματα:

«Μια τέτοια θεώρηση του έργου δεν έχει ξαναπαρουσιαστεί στην ελληνική σκηνή. Για τη σκηνική υλοποίησή της, ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε μια υπερρεαλιστική φόρμα, χωρίς ακραίες υπερβολές: διακριτικά στιλιζαρισμένες κινήσεις που να προσδιορίζουν τις τρεις ψυχολειτουργικές διαβαθμίσεις. Σηματοδοτικό σύστημα στην εκφορά του λόγου κάποιες καίριες στιγμές, χωρίς να χάνεται η ρεαλιστική αλήθειά του. Τα τρία πρό-

σωπα σαν μέρη και όλον ενός φυσικού οργάνου κινούνταν (έπρατταν) και αποκάλυπταν την κόλασή τους. Το λευκό γυμνό σχεδόν σκηνικό... πρόβαλλε τις προθέσεις της σκηνοθεσίας».

(ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ, 26.01.1980)

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν τεκμήρια που μας επιτρέπουν, όπως είδαμε, να συμπεράνουμε πως στην παράσταση αυτή του 1980 βρίσκουμε σπερματικά στοιχεία της μετέπειτα μεθόδολογίας του Τερζόπουλου, κυρίως στο επίπεδο όπου ο ηθοποιός καλείται να σωματοποιήσει και να σχηματοποιήσει μια «κατάσταση», και στο βαθμό που ο σκηνικός χώρος χρησιμοποιείται ως μεταφορικό πέρασμα σε μια περιοχή μεταφυσική, αλλά όντως ούσα:

«Το θέατρο που κάνω δεν νομίζω ότι μπορεί να οριστεί ως θέατρο του θανάτου. Θα έλεγα πως κινείται στον προθάλαμο του θανάτου. Είναι μια δίοδος. Άλλοτε είναι πολύ στενή. Άλλοτε είναι μια σχεδία, σε μια Νεκρή Θάλασσα η οποία κοχλάζει στο βάθος της».<sup>33</sup>

Με τις ανατρεπτικές σκηνοθεσίες του ο Θεόδωρος Τερζόπουλος ήρθε σε ρήξη με το θεατρικό κατεστημένο στη χώρα μας και, μέσω της διεθνούς καταξίωσής του, κατέκτησε εξέχουσα θέση στο παγκόσμιο θέατρο. Αν και το έργο του έχει μελετηθεί από γνωστούς θεατρολόγους στην Ελλάδα και το εξωτερικό, το βιβλίο του Γιώργου Σαμπατακάκη φωτίζει μια διαφορετική πτυχή του και επιχειρεί να διασκεδάσει κάποια «κριτικά» ιδεολογήματα τα οποία σχετίζονται με τις παραστάσεις του Θεάτρου ΑΤΤΙΣ, δημιουργήματός του σκηνοθέτη.

Στο θέατρο του Τερζόπουλου η σύγκρουση με την τρέχουσα αισθητική προκαλεί την ακρήστευση του παλαιού, ασφαλούς ιδιώματος, πριμοδοτώντας έτσι το τέλος του θεάτρου της «ανήθικης» αληθοφάνειας. Όπως γράφει ο David Wiles στον Πρόλογο του βιβλίου, «ο Σαμπατακάκης χτένισε τα αρχεία του Θεάτρου ΑΤΤΙΣ όχι για να δημιουργήσει απλώς μια σχολαστική έκθεση των παραστάσεων του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Το βιβλίο του αποτελεί κριτική και πρόκληση, που εδράζεται σε ασφαλή επιστημονικά θεμέλια».

Στο βιβλίο περιλαμβάνονται πλούσιο, ανέκδοτο μέχρι σήμερα, αρχειακό υλικό από τα τετράδια σκηνοθεσίας του Τερζόπουλου και πολλές φωτογραφίες από τις παραστάσεις του Θεάτρου ΑΤΤΙΣ.

ISBN 978-960-455-438-6



ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 4438