

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Θεόδωρος Τερζόπουλος. Ένα ταξίδι μνήμης στο
ανθρώπινο σώμα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ
ΟΝΟΜΑ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ : Ελένη Ξανθουδάκη Βαρνάβα Α.Φ.Τ. 11100678

5/5/2015

Τριμελής συμβουλευτική επιτροπή
Επιβλέπουσα: Άννα Τσίχλη
Μέλη: Αύρα Σιδηροπούλου
Αθηνά Στούρνα

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη στήριξη πολλών προσώπων που από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω. Κατ' αρχάς, ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Άννα Τσίχλη για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε καθώς και για τη συμπαράσταση και την ενθάρρυνση που μου έδωσε αλλά και την καθηγήτριά μου Αύρα Σιδηροπούλου για την βοήθειά της στην επιλογή του θέματος της διατριβής. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον αγαπημένο μου σύζυγο Βαρνάβα Βαρνάβα, χωρίς τη στήριξη του οποίου δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί η εργασία μου, για την υπομονή που έδειξε και την αγάπη που μου έδωσε κατά τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας αλλά και για την καθοδήγηση που μου προσέφερε σε εικαστικά ζητήματα. Ευχαριστώ από τα βάθη της καρδιάς μου τα παιδιά μου Μαρίτα και Γιώργο για την κατανόηση που έδειξαν κατά τις ατελείωτες ώρες μελέτης και έρευνας. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Θεόδωρο Τερζόπουλο για τη συνέντευξη που μου παραχώρησε και τη Μαρία Βογιατζή, υπεύθυνη παραγωγής του Θεάτρου Άπτις για τις βιντεοσκοπημένες παραστάσεις που μου παρείχε και την άδεια χρήσης των φωτογραφιών του Άπτις. Τέλος ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο και φίλο Θανάση Γιάννο για την ανάγνωση της διατριβής.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Ζητήματα μεθοδολογίας της έρευνας.....	6
A Μέρος Ταξίδι	8
Διόνυσος. Ο Άπτις και το Άπτις.....	9
Ταξίδι σε γεωγραφικό πλάτος και πολιτισμικό βάθος.....	10
Αναστενάρια και λαϊκά δρώμενα.....	11
Βακχευόμενες φιγούρες: Λατρεία του Διόνυσου-Αναστενάρια-Θέατρο Άπτις.....	14
Μνήμες και προεκτάσεις από τον Κάρολο Κουν στον Τερζόπουλο.....	16
Το αρτωικό υλικό μέσα από το έργο του Τερζόπουλου.....	19
B Μέρος Μνήμη.....	25
Ο Ρυθμός, η επανάληψη και η ενεργοποίηση της μνήμης.....	26
Ο ρυθμός στην προετοιμασία του ηθοποιού και της παράστασης.....	27
Αφήγηση μέσω του ρυθμού.....	29
Χρώμα, γραμμή και φως	34
Η δύναμη του χρώματος.....	35
Ευθυγραμμίζοντας το Άπτις.....	41
Η ένταση του φωτός.....	42
Γ Μέρος Σώμα του ηθοποιού.....	45
Νέα Πνοή στην Αρχαία Τραγωδία.....	45

Αρχαία Τραγωδία και Θεόδωρος Τερζόπουλος.....	51
Ο Τερζόπουλος, η αρχαία τραγωδία και το σώμα.....	52
Από τη μέθοδο στην παράσταση.....	54
Ενεργειακό σώμα.....	55
Το σώμα σε εσωτερική δύνη.....	58
Βακχεία έκσταση και μανία.....	60
Συμπεράσματα	66
Επίλογος.....	71
Βιβλιογραφία.....	73
Παράρτημα.....	79

Εισαγωγή

Ανακαλύψαμε στο σώμα μας ξεχασμένες ηχογόνες πηγές και προσπαθήσαμε να συναντήσουμε μέσα από την έρευνά μας ακόμα και τη βαθύτερη μνήμη μας, την καταγωγή μας, και να επαναπροσδιορίσουμε το όραμά μας. Διότι όραμα δεν υπάρχει, κατά τη γνώμη μου, χωρίς τη συνείδηση ότι ο καθένας πρέπει να ψάχνει το μέλλον του μέσα από τις φλέβες του, το αίμα του, μέσα από τη δική του ενέργεια, η οποία είναι πολύμορφη και άπειρη. (Τερζόπουλος 2000: 51)

Είναι αδύνατο στα πλαίσια μιας μεταπτυχιακής διατριβής κάποιος να εξαντλήσει την έρευνα του σκηνοθετικού έργου του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Ενός σκηνοθέτη, ο οποίος αν και καταξιωμένος στο εξωτερικό, άργησε να αναγνωριστεί στην Ελλάδα ¹ στον βαθμό που θα έπρεπε. Στην εργασία αυτή, θα επικεντρωθούμε στο συγκεκριμένο ιδεολογικό, κοινωνικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο, το οποίο επέδρασε στη μέθοδο και το έργο του σκηνοθέτη.

Χωρίς να έχουμε σκοπό να αναφερθούμε σε όλους τους σταθμούς της πορείας του σκηνοθέτη, αφού αυτό θα ήταν αδύνατο στα πλαίσια της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής, εντούτοις θα ασχοληθούμε με ορισμένους απ' αυτούς, οι οποίοι κέντρισαν το ερευνητικό μας ενδιαφέρον.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναζητήσουμε, στα αχνάρια του Θεόδωρου Τερζόπουλου, ορισμένους από τους σταθμούς του στο συνεχές ταξίδι προς αναζήτηση των μονοπατιών, τα οποία θα οδηγήσουν σε μνήμες βαθιά ριζωμένες. Το ατέρμονο αυτό ταξίδι δεν οδηγεί σε ένα μόνο προορισμό, αλλά ανοίγει τους δρόμους

¹ «Έχουμε καθυστερήσει. Το ελληνικό πανεπιστήμιο έχει καθυστερήσει πολύ να τιμήσει τον Θεόδωρο Τερζόπουλο, μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του θεάτρου, στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς. Η ανακήρυξη επίτιμου διδάκτορα αποτελεί για το Πανεπιστήμιο ύψιστη λειτουργική εκδήλωση.» (Λεοντάρης, 2013).

για άλλα βαθύτερα ταξίδια στο βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης. Στο πρώτο μέρος λοιπόν της διατριβής, με τίτλο *Ταξίδι*, θα μελετήσουμε την πορεία του σκηνοθέτη σε πολιτισμικό βάθος και γεωγραφικό πλάτος. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος με τίτλο *Μνήμη*, θα διερευνήσουμε το αποτέλεσμα του συστήματος του Έλληνα σκηνοθέτη στην προσέγγιση της βαθύτερης μνήμης, σε σχέση με την προετοιμασία της παράστασης και την πρόσληψή της από τον θεατή. Επιπλέον, στο τρίτο μέρος, το οποίο έχει ως τίτλο *Σώμα*, θα διερευνήσουμε το αποτέλεσμα της φιλοσοφίας και της μεθόδου του σκηνοθέτη στο σώμα του ηθοποιού, σε παραστάσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Θα μελετήσουμε ένα σώμα μεταμορφωμένο και μνημένο στο τελετουργικό στοιχείο, το οποίο κουβαλά αρχέγονες, συλλογικές και ατομικές μνήμες. Επιπρόσθετα, με τη συγκεκριμένη μελέτη έχουμε ως σκοπό να συμπληρώσουμε τις μέχρι τώρα έρευνες για τον Τερζόπουλο με τις νεότερες εξελίξεις αναφορικά με τη μέθοδο και το έργο του.

Ζητήματα μεθοδολογίας της έρευνας

Στο σημείο αυτό θα γίνει μια σύντομη αναφορά στις σημαντικότερες εκδόσεις και πηγές που σχετίζονται με τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και το Θέατρο Άτις, οι οποίες αποδείχθηκαν πολύτιμες για την πορεία της εργασίας.

Καταρχάς υπάρχει η έκδοση του ίδιου του Θεόδωρου Τερζόπουλου (2000), *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άτις, Αναδρομή, Μέθοδος και Σχόλια*, με πρόλογο της Ελένης Βαροπούλου και εισαγωγή της Marianne McDonald. Στο βιβλίο υπάρχουν σχόλια καταξιωμένων² ποιητών, σκηνοθετών, ηθοποιών και συγγραφέων. Σημαντικό εργαλείο αποτελεί η περιγραφή της πορείας και της μεθόδου του Τερζόπουλου, οι φωτογραφίες, το ημερολόγιο και τα στοιχεία των παραστάσεων.

² Στο βιβλίο υπάρχουν σχόλια των: Ράφαελ Αλμπέρτι, Μάνφρεντ Βέκμπερτ, Έκκεχαρτ Σαλλ, Χάινερ Μύλλερ, Σεργκέϊ Παρατζάνοφ, Ερνέστο Σαμπάτο, Τάντασι Σουζούκι, Χοσέ Μονλεόν, Άλλα Ντεμίντοβα, Ανατόλι Βασίλιεφ, Γιούρι Λιουμπίμοφ, Ούολε Σογίνκα και Μπόμπι Ουίλσον.

Επιπλέον, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η συζήτηση του Ταντάσι Σουζούκι και του Τερζόπουλου για τη Θεατρική Ολυμπιάδα. Επίσης, πολύτιμη πηγή αποτελεί η έκδοση του Γιώργου Σαμπατακάκη (2008) με τίτλο *Γεωμετρώντας το Χάος, Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, η οποία έχει ως κεντρικό θέμα τις μεταφυσικές προεκτάσεις του Θεάτρου Άτις στο πλαίσιο ενός συγκροτημένου φορμαλισμού. Στο ίδιο βιβλίο, αναλύεται η βιοδυναμική μέθοδος του Τερζόπουλου. Στη συνέχεια, έχουμε το μελέτημα της Πηνελόπης Χατζηδημητρίου (2010) με τίτλο *Θεόδωρος Τερζόπουλος, Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*, το οποίο προσφέρει μια συνολική εικόνα της προσωπικότητας και του έργου του Τερζόπουλου. Τέλος, άξια αναφοράς στην παρούσα έρευνα είναι και η συμβολή του διαδικτύου στον εντοπισμό κριτικών και συνεντεύξεων σχετικών με τον Τερζόπουλο και το Θέατρο Άτις.

Για τους σκοπούς της εργασίας χρειάστηκε να συγκεντρωθεί οπτικογραφημένο υλικό από τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες τις οποίες ανέβασε το θέατρο Άτις. Σημαντική υπήρξε η βοήθεια της Μαρία Βογιατζή, υπεύθυνης παραγωγής του Θεάτρου Άτις, η οποία στη συνέχεια αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο με το Θέατρο Άτις. Η Μαρία Βογιατζή, ακολούθως, μας παραχώρησε αρκετές από τις τραγωδίες του Άτις σε μορφή DVD, οι οποίες αποτέλεσαν αντικείμενο έρευνας και μελέτης. Η προσπάθεια να έρθουμε σε προσωπική επαφή με το σκηνοθέτη ήταν αρκετά δύσκολη λόγω της μακράς απουσίας του στο εξωτερικό και του μεγάλου φόρτου εργασίας του. Όταν ο σκηνοθέτης επέστρεψε στην Ελλάδα διευθετήθηκε η προσωπική συνέντευξη μέσω της υπεύθυνης παραγωγής, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 07/04/2015 στο Θέατρο Άτις, στο Μεταξουργείο. Επιπλέον, παρακολουθήσαμε στο Θέατρο Άτις την παράσταση *Amor* στην οποία παρατηρήσαμε τα αποτελέσματα της μεθόδου του σκηνοθέτη. Τέλος, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας συγκεντρώσαμε πλούσιο υλικό από κριτικές και συνεντεύξεις, ελληνικές και ξένες, κάτι που κατέστη αδύνατο να αξιοποιηθεί στα πλαίσια μιας μεταπτυχιακής διατριβής.

A Μέρος Ταξίδι

Είναι ένας αθεράπευτος ταξιδιώτης στις γειτονιές του κόσμου, ο οποίος πορεύεται διαρκώς ένθεν κακείθεν των συνόρων, κουβαλώντας στις αποσκευές του όλες τις Ελλάδες, και του Περικλή και του μνημονίου, και της φαντασίωσης και της κυριολεξίας, και της φιλίας και του Εμφύλιου, και των ριζών και των εκριζώσεων, και της λήθης και της μνήμης, και του Εγώ και του εμείς, την Ελλάδα των ηρώων και των λαμόγιων. (Πατσαλίδης, 2/10/2013).

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος συχνά τονίζει ότι το δέντρο της παράδοσης είναι ένα, με βαθιές ρίζες (Τερζόπουλος 2000: 63). Ξεκινώντας από τον Μακρύγαλο της Πιερίας, αναζητά τις ποντιακές του καταβολές, τις δικές του ρίζες στην Αμπχαζία και στην Αζαρία. Στην πορεία, φοιτώντας στο Ανατολικό Βερολίνο στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, γνωρίζει τον Μύλερ και την άλλη σπικκή της τραγωδίας. Στη συνέχεια, το 1977, ανεβάζει το Ψωμάδικο του Μπρεχτ, οπότε και σηματοδοτείται η πρώτη σκηνοθετική περίοδος, η οποία ολοκληρώνεται το 1982 με την παράσταση *Μάνα Κουράγιο* και πάλι του Μπρεχτ. Ακολούθως, με αφορμή τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, ξεκινά η δεύτερη σκηνοθετική περίοδος, η οποία θα μας απασχολήσει στη συνέχεια. Τότε, δημιουργεί το Θέατρο *Άππς* και αναζητά τα κλαδιά του πολιτισμού σε όλο τον κόσμο. Ανακαλύπτει την ελληνική παράδοση στην τέχνη της Ανατολής, στον Τμώλο, στην καρδιά της Αρχαίας Λυδίας και την εφαρμόζει στις κινήσεις των ηθοποιών. Παράλληλα, μελετά τον ψυχισμό των λαών της Λατινικής Αμερικής και ιδιαίτερα της Κολομβίας, ενώ αργότερα, ταξιδεύει στη Μελβούρνη, έρχεται σε επαφή με τους Ιθαγενείς και μελετά τα στοιχεία της φύσης³.

³ Λεπτομερείς περιγραφές των ταξιδιών του Τερζόπουλου υπάρχουν στο: Τερζόπουλος 2000: 47-62.

Το ταξίδι του Τερζόπουλου στον κόσμο συνεχίζει μέχρι σήμερα. Ο σκηνοθέτης με την ομάδα *Άπτις* έχει πραγματοποιήσει πολλές περιοδείες τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Το θέατρο *Άπτις* μέσα σε 30 χρόνια παρουσίασε μόνο στο εξωτερικό 2.000 παραστάσεις⁴.

Διόνυσος. Ο Άπτις και το Άπτις

Το ταξίδι του Τερζόπουλου φθάνει πίσω στο χρόνο, στη Φρυγία, στην πατρίδα του. Εκεί, όπου πηγάζουν οι συλλογικές μνήμες των Ποντίων. Ο Τερζόπουλος και οι ηθοποιοί του, καθώς ετοιμάζουν τις *Βάκχες* αντιλαμβάνονται ότι είναι όλοι Πόντιοι. Ο Διόνυσος της Φρυγίας είναι ο Άπτις ενώ κεντρικό στοιχείο στις *Βάκχες* είναι ο Διόνυσος και η βακχεία – έκσταση⁵. Ο Τερζόπουλος λόγω των συγκυριών⁶ επιλέγει για την ομάδα του το όνομα *Άπτις* αφήνοντας έτσι το στίγμα για το αντισυμβατικό θέατρο που θα δημιουργήσει.

«Ο Άπτις είναι ο Διόνυσος του χειμώνα, είναι ο σπόρος, είναι η κιοφορία και η προσπάθεια της γέννας.» (Τερζόπουλος 2000: 74)

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μελέτες σε σχέση με τον Άπτι και τη λατρεία του. Η λατρεία του Άπτι και της Σεμέλης, η οποία ήταν αρχικά αντίθετη με τη θρησκεία των Ελλήνων λόγω των βαρβαρικών της στοιχείων και της αγριότητας των τελετών της, σχετίζεται και με τη λατρεία της πεύκης. Ο Πενθέας τιμωρήθηκε όταν έπεσε από την κορυφή του πεύκου στο οποίο κατέφυγε για να ξεφύγει από τις μαινάδες, επεισόδιο το οποίο παριστάνεται και στις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Συναντάμε παραλλαγές της λατρείας του Άπτι σε γιορτές της αυτοκρατορικής Ρώμης, όπως στην εαρινή γιορτή *Arbor intrat*, στις τελετές των οποίων υπάρχει αρχαϊκός χαρακτήρας. Κατά τη

⁴⁴ Τα στοιχεία των παραστάσεων βρίσκονται στο: Τερζόπουλος 2015 β: 115-117.

⁵ Χατζηδημητρίου 2010: 52.

⁶ Η ομάδα των ηθοποιών με την οποία ανέβασε ο Τερζόπουλος τις πρώτες *Βάκχες*, ήταν ποντιακής καταγωγής.

διάρκεια της γιορτής θρηνούσαν τον θάνατο του θεού Άπτι καθώς μετέφεραν με πένθιμη πομπή την πεύκη. Ακολούθως, οι εκδηλώσεις του πεύκου έφθαναν σε παροξυσμό, ενώ στη συνέχεια κατέληγαν σε εκδηλώσεις χαράς κατά την επανεμφάνιση του Άπτι. Ο Άπτις εμφανίζεται ως τοπικός θεός της Φρυγίας αλλά και ως ο *δαίμων* με το όνομα Διόνυσος των Ελλήνων (Jeanmaire 1951: 31). Σύμφωνα με άλλη εκδοχή η λατρεία του Άπτι σχετίζεται με την Κυβέλη, τη Μεγάλη Μητέρα. Σε αυτή την εκδοχή ο Άπτις, φρυγικής καταγωγής, παρουσιάζεται ως ο αγαπημένος της ή ο γιος της. Η Κυβέλη μέσα σε ερωτική παραφορά - έκσταση και μανία, τρέλανε τον Άπτι, ο οποίος ευνουχίστηκε και στη συνέχεια πέθανε. Ακολούθως, η Κυβέλη μετάνιωσε και παρακάλεσε τον Δία να τον αναστήσει (Χατζηδημητρίου 2010: 52). Η λατρεία του Άπτι και πάλι σχετίζεται με οργιαστικές τελετές και προσφορά αίματος.

Ο Διόνυσος προϋπάρχει του θεάτρου Άπτις αλλά είναι παρών σε όλη την πορεία του. Είναι παρών στον θάνατο, στο πένθος, στη χαρά, στη μανία και στην έκσταση. Έδωσε το όνομα Άπτις στη θεατρική ομάδα του σκηνοθέτη και την ονομασία *Η επιστροφή του Διόνυσου* στη μέθοδό του.

Ταξίδι σε γεωγραφικό πλάτος και πολιτισμικό βάθος

«Άρχισα να σκέφτομαι πάνω στην παγκοσμιότητα και τη διαχρονικότητα του έργου τέχνης σε ζητήματα που λίγο-πολύ με έβγαλαν από μια τοπικιστική διάθεση που μπορεί να είχα.» (Τερζόπουλος 2000: 51)

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος διερεύνησε τις βαθιές ρίζες της ελληνικής αλλά και ξένης παράδοσης, καθώς και τις σύγχρονες θεατρικές θεωρίες ώστε να δημιουργήσει το δικό του θέατρο⁷. Σύμφωνα μάλιστα με τον καθηγητή θεατρολογίας David Wiles, ο Τερζόπουλος γεφύρωσε δύο μείζονες πόλους του σύγχρονου θεάτρου: την

⁷ Ο Νίκος Δήμου σχολιάζει τη σύγκρουση του Τερζόπουλου στο επίπεδο του χρόνου, με τους προγόνους και το μύθο, και στο επίπεδο του χώρου με την παγκόσμια θεατρική παραγωγή. (Χατζηδημητρίου 2010: 39)

κεντρικότητα του σώματος του Γκροτόφσκι και του Σουζούκι και την τελετουργία του Σέχνερ και του Κουν. Τόνισε μάλιστα πως στις παραστάσεις του Τερζόπουλου εμφανίζεται η βία και το τρόμος του Νίτσε και του Αρτώ (Wiles 2008: 14).

Αναστενάρια και λαϊκά δρώμενα

Ο Τερζόπουλος εντοπίζει τη συνέχεια του αρχαιοελληνικού πολιτισμού στις λαϊκές παραδόσεις, όπως είναι τα Αναστενάρια. Μέσω του λαϊκού αυτού δρώμενου, ο σκηνοθέτης μαζί με το θέατρο Άτις, θα διερευνήσει το συλλογικό ασυνείδητο⁸. Στα λαϊκά δρώμενα ο Τερζόπουλος παρατήρησε την αυτονόμηση των άκρων, στοιχείο που τον βοήθησε στο έργο του (Χατζηδημητρίου 2010: 69). Συγκεκριμένα, τα Αναστενάρια αποτελούν κατάλοιπα της Διονυσιακής λατρείας, προσαρμοσμένα σε χριστιανικές δοξασίες. Οι συμμετέχοντες, μετά από πολλές ώρες χορό, προσκυνώντας εικόνες, κατανικούν τον πόνο χορεύοντας σε αναμμένα κάρβουνα με γυμνά πόδια, σε κατάσταση διονυσιακής έξαρσης, δημιουργώντας πρωτόγονους ηχητικούς κώδικες. Στο τυπικό των διονυσιακών αναβιώσεων εντοπίζονται αρκετές πληροφορίες και στοιχεία που βοηθάνε να συλληφθεί ο θρησκευτικός και ο τελετουργικός χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας (Χατζηδημητρίου 2010: 69). Ο Γκιζέλης περιγράφει την ομάδα των αναστενάρηδων ως θίασο του οποίου τα μέλη έχουν συγκεκριμένους ρόλους (Γκιζέλης 1979:10). Επισημαίνει μάλιστα και την ύπαρξη του «αρχιαναστενάρη», γεγονός που επιβεβαιώνεται και από το ντοκιμαντέρ του Μούρου (1959). Ο ρόλος του αρχιαναστενάρη αν και δε διευκρινίζεται πλήρως⁹,

⁸ Σύμφωνα με το Σαμπατακάκη τα Αναστενάρια δίνουν τη δυνατότητα στον Τερζόπουλο να διερευνήσει μια αντικοινωνική μεταμόρφωση του σώματος, καθώς κατανικώντας τον πόνο, ο Αναστενάρης εκφράζει συλλογικές εντάσεις και της καθαιρεί. Έτσι το σώμα ανασχηματίζεται οντολογικά ως ένα πολιτικό ενθουμούμενο σώμα (Χατζηδημητρίου 2010: 69).

⁹ Ο Χουρμουζιάδης μαρτυρεί πως κατά τα Αναστενάρια, βρίσκονταν άνδρες και γυναίκες σε παραφορά με ατημέλητα τα μαλλιά χόρευαν με γυμνά πόδια ενώ αργότερα δε θυμούνταν τίποτα από ότι έγινε. Αναφέρει επίσης πως ο αρχιαναστενάρης είχε καθήκον να μυήσει τον νεοφώτιστο εφόσον τον εγκρίνει η αδελφότητα (Γκιζέλης 1979:7.).

παραπέμπει στον εξάρχοντα του Διθυράμβου και κατά συνέπεια στη λατρεία του Διονύσου.

Σύμφωνα άλλωστε με τον Σαμπατακάκη (2008: 71-72), ο Τερζόπουλος διερεύνησε τα Αναστενάρια με σκοπό την εξέλιξη της Βιοδυναμικής μεθόδου¹⁰, με την οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια της μελέτης. Συγκεκριμένα, εντόπισε στα Αναστενάρια, μέσα από την κατανίκηση του πόνου, τον κατευνασμό των συλλογικών αγωνιών αλλά και την αναβίωση της απωθημένης ιστορικής μνήμης. Πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι η έρευνα του σκηνοθέτη ξεπέρασε το θεωρητικό επίπεδο και προχώρησε στην πράξη. Ο ίδιος, όπως και οι ηθοποιοί του, πήγαν στα αναστενάρια, μπήκαν στο κονάκι και κάποιοι από αυτούς πάτησαν κάρβουνα (Συνέντευξη Τερζόπουλου 24/11/ 2012). Η επιστημονική εξήγηση του φαινομένου είναι πως το σώμα αντιδρά στον πόνο με την παραγωγή ενδορφινών, οι οποίες είναι από είκοσι μέχρι εκατό φορές ισχυρότερες από τη μορφίνη. Οι ενδορφίνες είναι χημικές ουσίες οι οποίες κατανικούν τον πόνο, ενώ εκκρίνονται στον οργανισμό και σε περιπτώσεις κοπιαστικής άσκησης (Tracy 2003: 80).

Παρόμοια διαδικασία με την κατανίκηση του πόνου, την οποία χρησιμοποιούσαν οι Αναστενάρηδες, φαίνεται ότι ακολουθούσαν και οι ασθενείς που θα χειρουργούνταν στο Αμφιθέατρο της Αττικής, στο νοσοκομείο του Ασκληπιού. Οι ασθενείς περπατάγαν γυμνοί σε υγρό χώμα επί οκτώ ώρες, οπότε και εξαφανίζονταν οι πόνοι. Στη συνέχεια χειρουργούνταν σε κατάσταση χαλάρωσης και έκστασης παίρνοντας μόνο ένα χόρτο ως αναισθητικό (Τερζόπουλος 2000: 51). Σύμφωνα μάλιστα με τον σκηνοθέτη, μέσα από τη συγκεκριμένη επώδυνη άσκηση κατά την οποία εργάστηκαν τόσο ο ίδιος όσο και οι ηθοποιοί του, ακολούθησαν την πηγή της έκστασης, της ενέργειας και της βαθύτερης μνήμης. Με το θέμα της έκστασης και της μανίας θα ασχοληθούμε στο τρίτο μέρος της εργασίας μας

¹⁰ Η μέθοδος του Τερζόπουλου πλέον ονομάζεται από το σκηνοθέτη *Η Επιστροφή του Διόνυσου* (προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 80).

Εκεί που μπαίνεις δεν υπάρχει λογική. Εγώ πολλές φορές τα πρώτα χρόνια έφευγα από το σώμα μου και μπορούσα να το δω. Δεν υπάρχει καμία λογική σ' αυτό. Στα καλά καθούμενα πήγα και περπάτησα πάνω στα κάρβουνα χωρίς να είμαι προετοιμασμένος γι' αυτό, μέσα από την διαδικασία που έχουν οι πυροβάτες εννοώ. Κάνω μέχρι σήμερα αυτό που αναζητήθηκε, αυτό που πίστεψα[...] (Συνέντευξη Τάσου Δήμα, 13/6/2014)

Αντίστοιχες ασκήσεις μελέτησε ο Ρίτσαρντ Σέχνερ οργανώνοντας ομάδες ατόμων, τα οποία χόρευαν σε κύκλο από τέσσερις μέχρι οκτώ ώρες. Όπως και στην περίπτωση της ομάδας του Τερζόπουλου, αποτέλεσμα των ασκήσεων ήταν οι συμμετέχοντες να καταλήγουν σε κατάσταση έκστασης, στην οποία έχαναν την αίσθηση του εαυτού, του τόπου και του χρόνου (Χατζηδημητρίου 2010:63). Ο Σέχνερ μάλιστα ενέπλεξε και τους θεατές στην παράσταση *Dionysus in '69*, όταν τους ζήτησε προς μεγάλη τους έκπληξη να συμμετέχουν στο χορό (Erika Fischer-Lichte 2013: 38).

Απόψε, θα έχετε μια εξαιρετική εμπειρία. Κάτι που δε θα ξεχάσετε. Μαζί μπορούμε να αποτελέσουμε μία κοινότητα. Μπορούμε να γιορτάσουμε μαζί. Να προσεγγίσουμε την έκσταση μαζί. Ελάτε λοιπόν και ενωθείτε σε αυτό που θα κάνουμε. Είναι ένας κυκλικός χορός γύρω από τον ιερό χώρο της γέννησής μου. Είναι μια γιορτή για μένα, της γέννησής μου. (Τζόαν Μάκιντος ως Διόνυσος στην παράσταση του Σέχνερ 1970) (Erika Fischer-Lichte 2013: 38)

Εξίσου σημαντική θεωρεί την επαφή με τη γη και ο Ιάπωνας σκηνοθέτης Ταντάσι Σουζούκι. Ο Έλληνας σκηνοθέτης όπως ο ίδιος δήλωσε¹¹ στον Σουζούκι, βασίζει τη σκηνοθεσία του στη μέθοδο Σουζούκι. Σύμφωνα με τη μέθοδο Σουζούκι, ο

¹¹ Τερζόπουλος 2000: 85.

ηθοποιός αντλώντας δύναμη από τη γη οδηγείται σε ένα τελετουργικό χώρο, στον οποίο το σώμα του ηθοποιού πετυχαίνει να μετασχηματιστεί από προσωπικό σε παγκόσμιο υπερβαίνοντας τα φυσικά όρια (Colin 2007:56), όπως συμβαίνει άλλωστε και στην περίπτωση του Αναστενάρηδών και των ασθενών του Ασκληπιού.

Βακχεύομενες φιγούρες: Λατρεία του Διόνυσου-Αναστενάρια-Θέατρο Άτις



«Δύο σάτυροι και μία μαινάδα», ερυθρόμορφος κρατήρας (380-370 BC). Μουσείο Λούβρου στο Παρίσι (Κ 19) (εικ.1)

Σύμφωνα με τον Jeanmaire, η Μαινάδα στο συγκεκριμένο κύλικα εκφράζει την αγριότητα της μανίας λόγω του εκστασιακού χορού κατά τη διάρκεια της λατρείας του Διονύσου (Jeanmaire 1985: 218).



Το έθιμο της πυροβασίας ως μια μορφή πρόκλησης στον ορθολογισμό: σκηνή από το ντοκιμαντέρ Αναστενάρια του Βασίλη Μάρου, 2006. Ταινιοθήκη Της Ελλάδος.

(εικ.2)



Οι κραυγές των «μημένων» που σε κατάσταση ένθεης μανίας και σε πρωτόγονους ρυθμούς κραυγάζουν «α» και «ε». Σκηνή από το ντοκιμαντέρ Αναστενάρια του Βασίλη Μάρου (εικ.3)



Η Σοφία Μιχοπούλου ως
παράδειγμα βακχεύομένου
σώματος, *Βάκχες*, 1986. (εικ. 4)

Μνήμες και προεκτάσεις από τον Κάρολο Κουν στον Τερζόπουλο

Μελετώντας κανείς τη φιλοσοφία και το έργο των δύο σκηνοθετών εντοπίζει σε σημαντικά θεατρικά ζητήματα αρκετά κοινά σημεία. Σύμφωνα μάλιστα με τον Τσατσούλη, ο Τερζόπουλος υλοποίησε το όραμα του Κουν¹².

Κατά τον Κουν, αν ο Αισχύλος και οι υπόλοιποι τραγικοί ερμήνευαν σήμερα τα έργα τους, θα υπολόγιζαν το σύγχρονο θέατρο, τις συνθήκες, τη ψυχοσύνθεση του σύγχρονου θεατή χωρίς να σταθούν σε φόρμες νεκρές. «Μπορούμε» επισημαίνει, «να παρουσιάσουμε την τραγωδία στο σύγχρονο θεατή με άλλους

¹² Ο Τερζόπουλος είναι εκείνος που κατάφερε να δώσει σάρκα και οστά στις ιδέες του Κουν μια και ο τελευταίος έζησε, σε μια εποχή που δεν ήταν ανοικτή σε ρηξικέλευθες αναζητήσεις με αποτέλεσμα να μην επιτύχει την πραγμάτωση των θεωριών του. (Χατζηδημητρίου 2010:140)

τρόπους χωρίς να τους προδώσουμε» (Κουν 1981: 35), εννοώντας το πάθος και τη συγκίνηση ως κυρίαρχα στοιχεία, τα οποία θα ήταν διοχετευμένα μέσα από μια αισθητηριακή Διονυσιακή λειτουργία ώστε να αναδειχτούν οι αλήθειες του ποιητή (Κούν 1981: 66).

Ο Κουν μάλιστα, αναγνωρίζει πως τα μεγάλα συναισθήματα είναι πανανθρώπινα αλλά η εξωτερίκευση τους διαφέρει στους διάφορους πολιτισμούς (Κουν 1981: 36). Στο σημείο αυτό διαφοροποιείται ο Τερζόπουλος σύμφωνα με τον οποίο οι βαθύτερες αγωνίες και οι ανάγκες πολλές φορές είναι οι ίδιες.¹³ Χαρακτηριστικά αναφέρει πως μετά την παράσταση των *Βακχών* στη Μελβούρνη το 1987, οι ιθαγενείς, οι οποίοι παρακολουθούσαν την παράσταση, τον ενημέρωσαν με ενθουσιασμό πως κι εκείνοι είχαν τα ίδια ρούχα, βάζονταν με τον ίδιο τρόπο και είχαν μάλιστα τον ίδιο εκφραστικό κώδικα (Τερζόπουλος 2000: 62).

Σημείο συνάντησης εξάλλου των δύο σκηνοθετών είναι ορισμένες αντιλήψεις για το λόγο και το σώμα. Ο Κουν θεωρεί πως ο γραπτός ποιητικός λόγος για να γίνει βίωμα πρέπει να μετουσιωθεί σε ζωντανή ομιλία, οργανικά δεμένος με το νου και το σώμα, ώστε οι δραματικές καταστάσεις να ξεπηδήσουν μέσα από συγγενικές και άμεσες εμπειρίες (Κουν 1981: 37). Σύμφωνα με τον Αρβανιτάκη, η Ψυχή και το Σώμα βρίσκονται σε ομοιογενοποιημένη κατάσταση ως «Ψυχόσωμα» και ο Λόγος και το Σώμα ως «ΛογόΣωμα» (Χατζηδημητρίου 2010: 66). Ο Τερζόπουλος αντιλαμβανόμενος ολιστικά το λόγο και το σώμα, εφάρμοσε με στόχο την ενεργοποίηση της μνήμης, μια δική του μέθοδο, τη μέθοδο της αποδόμησης, με την οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια.

Γεγονός είναι πως ο Κουν είναι από τους πρώτους σκηνοθέτες που συνειδητοποιεί πως οι ρίζες του ελληνισμού εξαπλώνονται σε Ασία και Ανατολή, ενώ οι αρχαίοι είναι απόλυτα συνδεδεμένοι με τη λαϊκή παράδοση. Μάλιστα λαμβάνει

¹³ Όπως αναφέρει ο Τσατσούλης, ο Τερζόπουλος κάνει αυτό που ο Κουν δεν επιχείρησε, να εντάξει το θέατρό του σε «μια πολιτισμική παρά ιστορική προοπτική» (Χατζηδημητρίου 2010:140)

σοβαρά υπόψη το γεγονός πως το αρχαίο θέατρο είναι ελληνικό και διαμορφώθηκε και λειτούργησε στη διασταύρωση Ανατολής και Δύσης (Κουν 1981: 52). Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Τερζόπουλος στρέφει το ενδιαφέρον του στις πηγές και τις ρίζες θεατρικών πολιτισμών από την Άπω Ανατολή μέχρι τη Μεσόγειο και τα Βαλκάνια (Βαροπούλου 2000: 13). Αξιοσημείωτο είναι πως ο ίδιος ο Τερζόπουλος αναγνωρίζει ότι ο Κουν τον βοήθησε με τον προβληματισμό του πάνω στο ανατολικό σκέλος της παράδοσης, να βρει μια αφετηρία στη δική του, ποντιακή παράδοση (Χατζηδημητρίου 2010: 139).

Θυμώμενος, ακόμη, μια κουβέντα που άκουσα κάποτε από τον Κουν: η τραγωδία έχει σχέση με την Ασία, όχι με την Ευρώπη, κι εμείς είμαστε Ανατολίτες. Δειλά-δειλά, μελετώντας την παράδοσή μας και συγκρίνοντάς τη με τις ανατολικές, διαπίστωσα σχέσεις που με εντυπωσίασαν. Για παράδειγμα, υπάρχουν σχέσεις μεταξύ εικονογραφήσεων σε αρχαιοελληνικά αγγεία και της ζωγραφικής του Τμώλου, μεταξύ Καζιμίρ και Αφγανιστάν. Από κει κατάγονται οι γωνιώδεις κινήσεις ποδιών και χεριών που υιοθέτησα στην κίνηση των ηθοποιών (Συνέντευξη Τερζόπουλου, 11-2-2015).

Όσο αφορά το *Θέατρο Τέχνης* του οποίου ιδρυτής υπήρξε ο Κάρολος Κουν, μοιάζει με το *θέατρο Άππς* στο πάθος και στην αφοσίωση για το θέατρο. Και τα δύο θέατρα συνόλου θεωρούν το θέατρο ως αποστολή και διαφοροποιούνται από το θεατρικό κατεστημένο της εποχής τους, ενώ ταυτόχρονα απελευθερώνονται από το ρεαλιστικό ψυχολογικό θέατρο της ψευδαίσθησης και της αληθοφάνειας. Οι ηθοποιοί του *Θεάτρου Τέχνης* καθοδηγούνται ώστε να δημιουργείται θεατρική μαγεία, ηλεκτρισμός της ευαισθησίας και των αισθήσεων, αφού ο Κουν θεωρεί πως ο ανθρώπινος εγκέφαλος από μόνος του είναι λειψός και αδύναμος (Κουν 1981: 53). Φυσικά, σε επόμενο στάδιο της εργασίας μας θα συναντήσουμε μια πιο εξελιγμένη και υλοποιήσιμη τεχνική, αυτή του Θεόδωρου Τερζόπουλου.

Ο Κουν θεωρεί αδύνατη την απομάκρυνση του θεάτρου από την τελετουργική του μορφή¹⁴ και από την αισθησιακή Διονυσιακή Μαγεία. Στις λαϊκές παραδόσεις εντοπίζει σχήματα, χρώματα, ρυθμούς, τελετουργικά κατάλοιπα, όπως αντίστοιχα και το θέατρο θα έπρεπε να σημαίνει μαγεία και δημιουργία πάθους, έντασης και έξαρσης στους συμμετέχοντες (Κουν 1981: 66). Σύμφωνα μάλιστα με τη Χατζηδημητρίου, το πάντρεμα της τραγωδίας με τα τελετουργικά στοιχεία που επιβιώνουν σήμερα σε ελληνική και ξένη παράδοση, καθώς και η έμφαση στην οργανικότητα του τραγικού γεγονότος και του προσώπου, κάνουν τον Τερζόπουλο να υποκλίνεται στον Κουν.

Η τέχνη κατά τον Κουν, οφείλει να επικεντρώνεται στον άνθρωπο και στην ύπαρξη μέσα στο σύμπαν, στον χώρο και στον χρόνο (Κουν 1981: 77). Ο Τερζόπουλος με την παράσταση σταθμό *Γέρμα* (1982), η οποία αφήνει τα στίγμα της δεύτερης σκηνοθετικής περιόδου, απομακρύνεται από το ιδεολογικό- κοινωνικό σώμα, στο ουσιοκρατικό σώμα, αναζητώντας την πρωταρχική ύλη που δημιουργεί τον ανθρώπινο χαρακτήρα. Στη συνέχεια της εργασίας μας θα αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο ο Τερζόπουλος ασχολήθηκε με το ουσιοκρατικό σώμα, αντιμετωπίζοντάς το ως ένα και παγκόσμιο.

Το αρτωικό υλικό μέσα από το έργο του Τερζόπουλου

Σε όλα τα θέατρα της βίας όπως και στο δικό μου υπάρχει ο Αρτώ.
Μπορεί κανείς να το δει σε πολλούς όπως και στο έργο του Σουζούκι.
Αυτό είναι ένα υλικό το οποίο μπορεί κανείς να το βρει σε πολύ βαθιές
παραδόσεις. Το αρτωικό υλικό υπάρχει. Η πληροφορία η οποία
εκφράζεται στα αρτωικά κείμενα προϋπήρξε. Όλα προϋπήρξαν. Απλά, ο

¹⁴ Ο Κουν, σύμφωνα με τον Τσιώλη, μας δίδαξε τι θα πει να στραφείς στη λαϊκή παράδοση και την πολυπολιτισμικότητα, να απελευθερώσεις την παράσταση από τη γλώσσα και τον λόγο, για να αφήσεις τη διαίσθηση να «πετάξει». Τότε αναλύεται και ο ίδιος ο λόγος καλύτερα, με έναν τρόπο και μια αντίληψη των αισθήσεων και του πάθους (Σερεμετάκη, 30/09/2000)

κάθε δημιουργός το εκφράζει διαφορετικά. (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 82).

Μελετώντας κανείς τη σκηνοθετική πορεία του Θεόδωρου Τερζόπουλου ξεκινώντας από τη *Γέρμα* (1982) όπως επισημαίνει ο Γιάννης Βαρβέρης¹⁵, και πολύ εντονότερα μετά τη δημιουργία του Θεάτρου *Άπτις*, διακρίνει τα σημεία συνάντησης των δύο αντρών. Ίσως μάλιστα να τολμήσουμε να πούμε ότι βλέπουμε να παίρνουν σάρκα και οστά αρκετές θεωρίες και προτάσεις του Αντονέν Αρτώ, τόσο στην πρακτική εφαρμογή του συστήματος εργασίας (πρόβα/προετοιμασία), όσο και στη σκηνή του *Άπτις* (παράσταση), χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει ότι ο Τερζόπουλος ακολούθησε πιστά το όραμα του Αρτώ.

Σε ερώτηση της Αγγελικής Μπιρμπιλή, αν θα έκανε ποτέ παράσταση με τα κείμενα του Αρτώ, ο Τερζόπουλος δήλωσε τα εξής:

Βεβαίως, νάτος. Τον έχετε απέναντί σας, κοιτάξετε πώς κοιτάει, κάθεσαι εδώ, σε κοιτάει, κάθεσαι εκεί, σε κοιτάει! Δεν τα λέω όλα αυτά γιατί δεν θέλω να τα κάνω σημαία, αλλά σαφώς αυτός είναι η βάση των πάντων.
(Συνέντευξη Τερζόπουλου 11/04/2012)

Ο Αρτώ οραματίζεται τη σκηνοθεσία, ως αποτέλεσμα της εργασίας ενός ενιαίου Δημιουργού, ο οποίος έχει μια πνευματική αποστολή, όπως συνολικά αντιμετωπίζει το θέατρό του ο Τερζόπουλος. Τόνισε μάλιστα τη σημασία του σκηνοθέτη- δημιουργού, μιας ιερατικής μορφής, η οποία ως Σαμάνος θα αναλάβει να ανακτήσει τη χαμένη πνευματικότητα του θεάτρου (Sidiropoulou 2011: 14). Σύμφωνα μάλιστα με τη Χατζηδημητρίου, ο Τερζόπουλος ανήκει στην κατηγορία των σκηνοθετών όπως είναι ο Μπρουκ και ο Γκροτόφσκι, δηλαδή στην κατηγορία των

¹⁵ Ο Βαρβέρης εντόπισε στη *Γέρμα* τη γκροτοφσκιανή κινησιολογία και τις διδαχές του Αρτώ επισημαίνοντας όμως την έκπληξη του κοινού και το συνοφρύωμα των «ειδικών». (Βαρβέρης 1982: 581)

σκηνοθετών-γκουρού, στην οποία οι σκηνοθέτες δημιουργούν σχέσεις συνεργασίας¹⁶ με τους ηθοποιούς και οδηγούνται αμφότεροι στην ολοκλήρωση (Χατζηδημητρίου 2010:46). Η Αγγλαΐα Παππά επιβεβαιώνει την πιο πάνω θέση λέγοντας ότι ο Θεόδωρος Τερζόπουλος είναι ένας σκηνοθέτης-κατασκευαστής της θεατρικής πράξης, ο οποίος δημιουργεί χώρο, κατασκευάζει συνθήκη θεατρική και σκηνογραφική, στην οποία αν ο ηθοποιός μπορέσει να καταλάβει τι ακριβώς του προσφέρεται, μπορεί να λάμψει (Αγγλαΐα Παππά, 30/1/2013). Για τον Αρτώ όμως, ο ηθοποιός πρέπει να είναι ένα παθητικό, ουδέτερο στοιχείο χωρίς ατομική πρωτοβουλία. Αντίθετα, ο Τερζόπουλος θεωρεί σημαντική την από κοινού ανακάλυψη και συνεργασία.

Γίνεται όλοι μαζί ως ομάδα. Ίσως εγώ να έχω ανακαλύψει την ουσία. Βάζω όμως σε όλη τη διεργασία την ομάδα γιατί η συλλογικότητα είναι πολύ σημαντικό ζήτημα διότι δημιουργεί την εμπιστοσύνη. Η συμμετοχή, η συνεργασία, ο κοινός κίνδυνος και η κοινή δημιουργία. (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 81)

Ως προς το κείμενο, ο Τερζόπουλος όπως και ο Αρτώ αμφισβητεί την κυριαρχία του, την αποκλειστική δικτατορία του λόγου, τη διαλογική γλώσσα ως το βασικό θεατρικό μέσο καθώς και την αντιμετώπιση του θεάτρου στην υπηρεσία της λογοτεχνίας, ενώ αμφότεροι αναγνωρίζουν πως το θέατρο της Ανατολής υπηρετεί τη μεγάλη ιδέα του θεάτρου¹⁷ σε αντίθεση με το Δυτικό θέατρο¹⁸. Ο Νίτσε σε σχέση με το ίδιο θέμα διαπίστωσε ότι η γλώσσα, η δυναμική του λόγου και η σαφήνεια είναι μια χτυπητή αντινομία στο ύφος της τραγωδίας (Νίτσε 1954: 67). Ωστόσο, στην Ελλάδα

¹⁶ Κατά τον Γεώργια, όταν υπάρχουν συνθήκες συνεργασίας, οι προσπάθειες κάθε μέλους της ομάδας για επίτευξη του στόχου του αυξάνουν συγχρόνως τις πιθανότητες επίτευξης των στόχων των συνεργατών του. (Γεώργιας 1990: 103)

¹⁷ Σύμφωνα με τον Τερζόπουλο, η μεγάλη ιδέα του θεάτρου τελειώνει (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 80)

¹⁸ Όπως και άλλοι θεωρητικοί του θεάτρου και σκηνοθέτες έτσι και ο Γκόντον Κραϊήγκ αναγνώρισε την ανωτερότητα του θεάτρου της Ανατολής γράφοντας χαρακτηριστικά «Και τη στιγμή αυτή, το θέατρο εδώ στη Δύση βρίσκεται όχι απλά πεσμένο, αλλά σωριασμένο καταγής. Η Ανατολή, μπορεί να καμαρώνει ακόμη πως έχει θέατρο. Το δικό μας εδώ στη Δύση μοιάζει να χει το ένα πόδι στον τάφο.» (Κραϊήγκ 1990: 125)

το κοινό και κριτικοί ήταν αρκετά επιφυλακτικοί έως έντονα επικριτικοί με τη νέα αντιμετώπιση των κλασικών κειμένων¹⁹ χαρακτηρίζοντας την ως κατακερματισμό του δραματικού έργου²⁰. Μεγάλη μάλιστα μερίδα των κριτικών αντιμετώπιζε την αποδόμηση του κλασσικού κειμένου ως ασέβεια (Βαροπούλου 2000: 9).

Αντί δηλαδή να επαφίεται σε κείμενα θεωρούμενα απαραβίαστα, ιερά και αμετακίνητα, βασικό μέλημα είναι να τερματιστεί η ευλάβεια του θεάτρου απέναντι στο κείμενο, και να ξαναποχτήσουμε την αίσθηση μιας γλώσσας μοναδικής, τοποθετημένης κάπου ανάμεσα στη χειρονομία και στη σκέψη. (Αρτώ 1992: 100)

Δε διαβάζουμε ποτέ κανένα κείμενο. Μιλάμε πάντοτε πάνω στη λέξη φράση κλειδί. Μπορεί να βρεθεί η φράση κλειδί ή σημείο. Μπορεί να είναι πέντε γραμμές. Προσπαθούμε να βρούμε το κορυφαίο σημείο ενός έργου. Τον πυρήνα. Το κέντρο του προβληματισμού, το κέντρο του έργου. Δεν πάμε γύρω γύρω. Το γύρω γύρω είναι λογοτεχνία. (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 81)

Όσο αφορά τα συλλογικά δρώμενα, ο ρόλος τους στο θέατρο αναγνωρίζεται και από τους δύο άντρες. Χαρακτηριστικά, ο Αρτώ τονίζει την αξία του θεάτρου η οποία δημιουργεί καταστάσεις καταληψίας και εκστασιασμού όπως οι χοροί των Δερβίσηδων και των Αϊσάουα. Το όραμα αυτό υλοποιείται από τον σκηνοθέτη στη σκηνή, όπως για παράδειγμα στις *Βάκχες* (1986) με το έντονα τελετουργικό στοιχείο. Επιπλέον, τα λαϊκά δρώμενα όπως περιγράφεται σε προηγούμενο μέρος της

¹⁹ Με τη νέα αντιμετώπιση των κλασικών κειμένων θα ασχοληθούμε στο τρίτο μέρος της εργασίας.

²⁰ Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από κείμενο του Σάββα Πατσαλίδη όπου επισημαίνει ότι κόσμος ξέχασε τι είναι δραματικό κείμενο και δραματικός συγγραφέας. Ενώ στη συνέχεια ο συγγραφέας σχολιάζει ότι πια σπάνια μας γνωρίζουν το έργο κάποιου συγγραφέα αλλά βασίζονται σε διασκευές, σπαράγματα λόγων ή σε κάποιο σκηνοθετικό όραμα. (Πατσαλίδης 2011)

εργασίας μας, αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης για τον καταρτισμό του συστήματος εργασίας του Έλληνα σκηνοθέτη.

Το όραμα του Αρτώ για την ιδέα του θεάτρου αφορούσε σε μεγάλο βαθμό τη γλώσσα «εν χώρω». Η σκηνή θα γέμιζε με τη γλώσσα του θεάτρου αποτελούμενη από κραυγές, ήχους, σύμβολα, φώτα, μουσική, κινήσεις αρμονικές, ομαδικές και ρυθμικές, χειρονομίες υποβλητικές και ιερογλυφικά σώματα κατά το πρότυπο του Ανατολικού θεάτρου²¹. Η κάθε χειρονομία κατά τον Αρτώ, όπως και για τον Ιταλό μάγο Φισίνο (Ford 2013: 152), μεταφέρεται στο θεατή όπως κάνει ο γητευτής των φιδιών με το φλάουτο ενώ ταυτόχρονα, οι μουσικές δονήσεις²² μεταδίδονται από τη γη στο σώμα του φιδιού και το διαπερνούν. Οι χειρονομίες λοιπόν, υποκινούν τον οργανισμό και όλη την ατομικότητα, ενώ ταυτόχρονα εναρμονίζονται με τη χειρονομία (Ford 2013: 152). Αναφορικά με το ιερογλυφικό σώμα, ο Τζόν Μπούλβερ διαπίστωσε όντως την ύπαρξη μιας παγκόσμιας φυσικής νοηματικής γλώσσας (Χατζηδημητρίου 2010, 96). Εξάλλου, ο Σαμπατακάκης μελετώντας το ιερογλυφικό σώμα στο θέατρο Άπτις, επεσήμανε πως ο Τερζόπουλος για να ιερογραφήσει το ουσιοκρατικό σώμα το μετέτρεψε σε ιερογλυφικό (Σαμπατακάκης 2010: 96). Επιστρέφοντας στο θέμα της γλώσσας «εν χώρω» στο έργο του Έλληνα σκηνοθέτη, χαρακτηριστικά θα μεταφέρω το σχολιασμό της McDonald αναφορικά με την παράσταση *Βάκχες* στην Κολομβία.

Το θρησκευτικό στοιχείο της παράστασης ήταν φανερό και πολύ υποβλητικό. Οι ηθοποιοί ήταν όλοι άνδρες κατά το αρχαίο ελληνικό πρότυπο, και ο χώρος δράσης κυκλικός. Τα τύμπανα και τα κεράτινα πνευστά θύμιζαν επίσης τα πρωτότυπα όργανα υπόκρουσης της τραγωδίας. Οι επαναλαμβανόμενοι ήχοι συνέτειναν στον τελετουργικό χαρακτήρα, ενώ οι βαριές ανάσες ήταν μέρος της ορχήστρας του χορού.

²¹ Βλ. Αρτώ, Αντονεν. 1992.

²² Ο Καντίνσκυ ονομάζει συναισθησία το φαινόμενο κατά το οποίο οι αισθήσεις μεταφέρουν τις αντιδράσεις η μια της άλλης. Έτσι η εντύπωση μεταφέρει στη ψυχή μία δόνηση που δονεί όλα τα μέρη και τις ίνες της ψυχής. (Καντίνσκυ 1981: 138)

Τα σώματα των ηθοποιών δημιουργούσαν σχηματισμούς που έμοιαζαν με αρχαίες μάσκες ή άνθη. (McDonald 2000: 30)

Ο Άρτώ πρότεινε την αντικατάσταση των παγιωμένων μορφών τέχνης με μορφές ζωντανές, απειλητικές οι οποίες θα δίνουν την αίσθηση της αρχαίας τελετουργικής μαγείας προσφέροντας μια νέα πραγματικότητα στο θέατρο (Άρτώ 1992: 43). Η μαγεία εξάλλου, σύμφωνα με τον Ιταλό μάγο της Αναγέννησης Φισίνο, συντελείται σε μεγάλο βαθμό μέσω της μουσικής και των ήχων, καθώς οι ήχοι όταν φθάνουν στην ψυχή εκφράζουν εντονότερα τις δυνάμεις των πραγμάτων, τις οποίες απεικονίζουν, παρά οι οπτικές εικόνες (Πελεγρίνης 1993: 142). Με αυτό τον τρόπο, το τελετουργικό στοιχείο, η διονυσιακή μέθη καθώς και η μουσική είναι απαραίτητα στοιχεία του δράματος²³. Αυτά ακριβώς είναι τα βασικά στοιχεία, τα οποία χρησιμοποίησε ο Έλληνας σκηνοθέτης για να εντοπίσει τις ενεργειακές ηχογόνες ζώνες και να ανακαλύψει με την ομάδα του το ρυθμό. Η έρευνα του Τερζόπουλου είχε ως αποτέλεσμα να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό ταραζώντας το κατεστημένο, τις *Βάκχες* (1986) να έρχονται χορεύοντας το χορό της φωτιάς, χτυπώντας τα πόδια και τραγουδώντας «κάματον τ' ευκάματον». Έκτοτε, οι θεατές του *Άπτις* παλεύουν με ένα ανεξήγητο φόβο και με ανερμήνευτα πράγματα.

Η αντίληψη από τον θεατή δεν αποτελεί στόχο του Άρτώ, αλλά αντίθετα εμπόδιο. Στόχος της μαγείας και του τελετουργικού για το θέατρο είναι η όξυνση της ευαισθησίας και η δεκτικότητα, αυτό που όπως χαρακτηριστικά ονομάζει ο Άρτώ, το είδωλο (Άρτώ 1992: 102). Επιπρόσθετα, οι αποσαφηνισμένες ιδέες είναι νεκρές και ξοφλημένες. Αντίστοιχα, παρακολουθώντας κανείς τις παραστάσεις του Έλληνα σκηνοθέτη, βρίσκεται σε μια κατάσταση μεταξύ γνώσης και άγνοιας, αμφιβολίας και πιθανότητας. Ο θεατής δεν είναι σίγουρος για το τι βλέπει ακριβώς. Σύμφωνα με τον

²³ Ο ρόλος του διονυσιακού στοιχείου στην τραγωδία τονίζεται από το Νίτσε «Ποια μορφή δράματος ήταν ακόμη δυνατή, εν δε θαπρεπε να γεννηθεί απ' τους κόλπους της μουσικής, μέσα από το μυστηριώδες λυκόφως της διονυσιακής μέθης» (Νίτσε 1954: 89)

Τερζόπουλο πολλές φορές γίνεται παρόν το υπονόημα και απόν το νόημα
(Τερζόπουλος 2007: 178)

Τέλος, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι ο Αρτώ διακήρυξε την αναγκαιότητα της σκληρότητας στο θέατρο, ώστε να έρθουν οι θεατές αντιμέτωποι με βίαιες πράξεις, ακραίες και παράδοξες (Αρτώ 1992: 93). Γεγονός είναι ότι για την παράλογη ορμή ως αιτία της πραγματικότητας μιλήσανε αρκετά προηγούμενα ο Σοπενχάουερ καθώς και ο Νίτσε. Συγκεκριμένα, ο Νίτσε ήταν ο πρώτος ο οποίος εξέθεσε την ουσία του σκοτεινού μέρους της ψυχής πίσω από τα φαινόμενα (Κούτρας 1994: 127). Αναμφίβολα, η βία εντοπίζεται στη φιλοσοφία του Τερζόπουλου, στις κινήσεις των ηθοποιών του, στις δράσεις, στις σκηνικές εικόνες, στις εναλλαγές χρωμάτων, στο φως και στον ήχο. Όπως δήλωσε ο ίδιος, η βία είναι προϋπόθεση της δουλειάς του *Άπτις*, η οποία όμως χωρίς να είναι φανερή, υπονομεύει μια ολόκληρη σκηνή (Χατζηδημητρίου 2010: 150).

B Μέρος Μνήμη

Ο Μακρύγιαλος της Πιερίας, ο Πόντος, ο εμφύλιος πόλεμος αλλά και ένα συσσωρευμένο φορτίο μνήμης και βιωμάτων ωθεί τον Τερζόπουλο στην επιδίωξη της λύτρωσης την οποία ψάχνει στο χώρο του θεάτρου. Το «μεγάλο Ταξίδι στη Χώρα της Μνήμης», η αναζήτηση των πηγών και της ενέργειας αποτελούν έναν από τους βασικότερους του στόχους. Θεωρείται μάλιστα για τον Έλληνα σκηνοθέτη, το έναυσμα για τη δημιουργία του συστήματος εργασίας του. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης όταν μιλά για τη μνήμη δεν αναφέρεται στην ανάμνηση αλλά στη βαθύτερη μνήμη, η οποία είναι απωθημένη στα βαθύτερα του ασυνείδητου στην οποία καταλήγει κάποιος μέσα από επώδυνη αλλά ενδιαφέρουσα έρευνα. Ο σκηνοθέτης υποστηρίζει μάλιστα πως μέσα από τη βαθύτερη μνήμη, τις φλέβες και το αίμα μπορεί ο άνθρωπος να επαναπροσδιορίσει το όραμά του και να ψάξει το μέλλον του (Τερζόπουλος 2000: 51). Παρόλα αυτά, ο Τερζόπουλος υποθέτει ότι το σώμα

αντιστέκεται στην αναγνώριση και αναβίωση της απωθημένης μνήμης, πεποίθηση που θυμίζει την «παθητική ετοιμότητα» του Γκροτόφσκι (Σαμπατακάκης 2007: 68). Ο ρόλος του σώματος, στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια, είναι σημαντικός για την ανάκληση της συμπεριφοράς, η οποία καταχωρήθηκε στη μνήμη. Ο Πλάτωνας τόνισε τη διάκριση της μνήμης από την ανάμνηση υποστηρίζοντας μάλιστα πως η μνήμη λαμβάνει χώρα όταν η ψυχή ενώνεται με το σώμα. Συγκεκριμένα, η μνήμη για τον Πλάτωνα είναι προγενέστερη του σώματος, ενώ επισημαίνει ότι αφυπνίζεται μέσω των αισθήσεων. Η McDonald αναφερόμενη στο έργο του Τερζόπουλου, συμπεραίνει πως όταν το σώμα απελευθερωθεί μπορεί να αναβιώσει εμπειρίες και να αποκαταστήσει προσωπικά υποσυνείδητα τραύματα, φοβίες και επιθυμίες, ενώ ταυτόχρονα να εκφράζει το συλλογικό ασυνείδητο (Hadjidimitriou 2007:58). Ο Whitehead έχει τονίσει άλλωστε ότι ο νους και το σώμα αποτελούν ένα συνεχές λειτουργικό σύνολο (Μπαρτζελιώτης 1989: 79), ενώ ο Πλάτωνας υποστήριξε ότι διαθέτουμε ήδη μέσα μας τα βασικά στοιχεία όλης της γνώσης που χρειαζόμαστε (Kierkegaard 2009: 8). Το ζητούμενο λοιπόν για τον Τερζόπουλο ήταν να βρεθούν αυτές οι τεχνικές, οι οποίες θα οδηγήσουν στην ανακάλυψη και ενεργοποίηση της βαθύτερης μνήμης.

Ο Ρυθμός, η επανάληψη και η ενεργοποίηση της μνήμης

Ο ρυθμός είναι από τα πρώτα στοιχεία που διακρίνει κανείς στο έργο του σκηνοθέτη. Ο ρυθμός προκύπτει από την επανάληψη των λέξεων, των φράσεων, των ήχων, της κίνησης και της χειρονομίας. Υπάρχει ρυθμός και στον φωτισμό αλλά και στη διάταξη των σκηνικών αντικειμένων.

«Ναι, αναπτύσσεται ένας ρυθμός πάντα, ο οποίος οδηγεί το κείμενο και οδηγείται από το κείμενο. Δηλαδή εξελίσσεται.» (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 84)

Ο ρυθμός ενεργοποιεί στον ηθοποιό και στον θεατή βαθύτερες μνήμες. Θα εξετάσουμε στη συνέχεια το ρόλο του ρυθμού στην προετοιμασία του ηθοποιού της παράστασης και το ρόλο του στη σκηνή.

Ο ρυθμός στην προετοιμασία του ηθοποιού και της παράστασης

Ο σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς του, στράφηκε προς τη φύση. Μελέτησαν μαζί τις δυνάμεις της φύσης, ερεύνησαν τον ρυθμό του αέρα και των κυμάτων (Τερζόπουλος 2000: 67). Η μνήμη της φύσης λοιπόν, γίνεται αντικείμενο μελέτης και χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη και την ομάδα του στην ερμηνεία και συγκεκριμένα στον ρυθμό του λόγου. Ταυτόχρονα χρησιμοποιεί εμπειρίες από τη Λατινική Αμερική και την Αυστραλία, όπου ανακαλύπτει κοινές ρίζες, κοινούς μύθους, κοινούς σωματικούς κώδικες, κοινές αγωνίες και κοινούς ρυθμούς ανάμεσα στους πολιτισμούς²⁴. Τότε, ο Τερζόπουλος συνειδητοποιεί ότι η παράδοση είναι μια και όλα προϋπήρξαν, άρα οι άνθρωποι απλά πρέπει να τα ξανα- ανακαλύψουν.

Αναμφισβήτητα, ο ρυθμός αποτελεί βασικό στοιχείο της μεθόδου του Θεόδωρου Τερζόπουλου *Η Επιστροφή του Διόνυσου*. Οι ηθοποιοί του Άτις προετοιμάζονται για μία ώρα πριν από την άσκηση της αποδόμησης, πριν από την πρόβα και την παράσταση. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας ασκούν το διάφραγμα και την αναπνοή τους όλοι μαζί, σε συγκεκριμένο ρυθμό. Μέσω της ελεγχόμενης σε ποικίλους ρυθμούς αναπνοής, οι ηθοποιοί απελευθερώνουν τρία ενεργειακά τρίγωνα (Τερζόπουλος 2014:18 -19). Στη συνέχεια εκτελούν συντονισμένα τις ασκήσεις και πάλι σε συγκεκριμένο ρυθμό, ώστε να καλλιεργείται η ομαδικότητα. Αναμφισβήτητα, ο ηθοποιός πρέπει να καταλαβαίνει τη σημασία του ρυθμού, συμπέρασμα στο οποίο κατέληξε και ο ηθοποιός, σκηνοθέτης και καθηγητής στο Brown, Daniel Stein. Ο Stein προσέγγισε τη σωματικότητα μέσω των *Poetic Dynamics*. Το σύστημα αυτό εστιάζεται σε τρεις ρυθμούς, τον αρχιτεκτονικό

²⁴ Ο Argyle διαπιστώνει ότι ορισμένες αρχέγονες εκδηλώσεις του προσώπου διέπονται από τη λειτουργία του αυτόνομου νευρικού συστήματος, επομένως είναι κοινές (Γεώργας 1990: 297)

ρυθμό, ο οποίος σχετίζεται με την έννοια του σχήματος για τον ηθοποιό, τον ρυθμό της έντασης, ο οποίος σχετίζεται με την κίνηση στον χώρο και τον ρυθμό της ταχύτητας, σύμφωνα με την οποία κινούνται τα πράγματα (Potter 2011: 136).



Ο Τερζόπουλος καθώς δίνει οδηγίες στους συμμετέχοντες του διεθνούς σεμιναρίου για τη Μέθοδό του, στο Θέατρο Άττις, τον Σεπτέμβριο του 2013. (Φωτογραφία Ιωάννα Μπλάτσου) (εικ.5)

Δημιουργήστε το κέντρο, το τρίγωνο (σπλάχνα - γεννητικά όργανα). Το κέντρο σας είναι εδώ, όχι στο κεφάλι. Το κεφάλι σας είναι η φυλακή σας. Γίνετε ρευστοί. Δημιουργήστε ένα σώμα από νερό, εξιλεωθείτε μέσα από το νερό. Αποκαλύψτε το κρυμμένο σας σώμα. Ακούστε την ιστορία του κορμιού σας. Το ελεύθερο σώμα δημιουργεί τη φαντασία (Τερζόπουλος, 04/12/2013).

Επιπλέον, ο ρυθμός είναι εξαιρετικά σημαντικός για την άσκηση της αποδόμησης του τριγώνου, στην οποία σε αυτό το σημείο της εργασίας, θα αναφερθούμε πολύ περιληπτικά εστιάζοντας στο θέμα του ρυθμού. Αρχικά, οι ηθοποιοί βαδίζουν σε κύκλο σε αργό ρυθμό, ενώ στη συνέχεια ο ρυθμός επιταχύνεται. Όταν ο ρυθμός επιταχυνθεί ακραία, οι ηθοποιοί χάνουν την αίσθηση

του χώρου. Μετά από μια σειρά ασκήσεων, τα μέρη του σώματος αυτονομούνται εναλλάξ. Τότε αποκαλύπτονται νέοι ρυθμοί και νέες ηχογόνες πηγές και η αυτονόμηση των άκρων οδηγεί στη μνήμη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο σκηνοθέτης, όταν η παλάμη αυτονομείται και χορεύει όπως στο Νο και στο Κατακάλι, διαμορφώνει κώδικες, θυμάται τις δικές της μνήμες, όπως χόρευαν οι πρόγονοί μας χωρίς να ντρέπονται (Τερζόπουλος 2000: 55). Στην άσκηση της αποδόμησης θα αναφερθούμε και στο τρίτο μέρος της εργασίας εξετάζοντας την από τη σκοπιά του σώματος του ηθοποιού, αφού σύμφωνα με το σκηνοθέτη, αποτελεί το θεμέλιο λίθο της δουλειάς του (Τερζόπουλος 2014:33-38).

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας των πρώτων *Βακχών* (1986), ο σκηνοθέτης με την ομάδα του, έχοντας ως στόχο το ταξίδι στη χώρα της Μνήμης, χόρευαν και αυτοσχεδίαζαν ατέλειωτες ώρες προκειμένου να αναδυθούν οι εικόνες από το ασυνείδητο. Προσπαθούσαν έτσι να ανακαλύψουν το ρυθμό της λέξης και του πυρρίχιου χορού. Για τον σκηνοθέτη, ο ρυθμός αποτελεί τη βαθύτερη ανάγκη του, αφού η ανακάλυψή του αφορά όλη την ενότητα και όλο το κείμενο, ειδικά στην περίπτωση του αρχαίου δράματος, το οποίο αποτελείται από ρυθμικές ενότητες (Τερζόπουλος 2000: 55).

Αφήγηση μέσω του ρυθμού

«Σημασία έχει ν' αυτοσχεδιάζει και αυτή τη μικρή αφήγηση να την κάνει τέχνη και να προχωρήσει στη δημιουργία του ρυθμού και να αφηγηθεί μέσα από το ρυθμό.»(Τερζόπουλος 2000: 61)

Σύμφωνα με τον Thaut, ο ρυθμός στις τέχνες έχει τη δύναμη να επηρεάσει το μηχανισμό αντίληψης που δύναται να οδηγήσει σε συμβολισμούς, ενώ είναι ικανός να δομήσει μια διαλεκτική επικοινωνία δημιουργώντας θέσεις, αντιθέσεις, νέες συνθέσεις και υποθέσεις (Thaut 2005: 5). Εξαιρετικά σημαντική επισήμανση του

Thaut είναι πως ο ρυθμός μπορεί να σχηματίσει και να διαμορφώσει τη μνήμη²⁵. Ο Τερζόπουλος φυσικά τον τελευταίο μηχανισμό τον χρησιμοποιεί και αντίστροφα, προκειμένου να ανακαλύψει μνήμες οι οποίες φυσικά ίσως αποκτήθηκαν και πάλι με τη βοήθεια του ρυθμού.

Ξεκινώντας λοιπόν από τις *Βάκχες* (1986), γνωρίζουμε το στίλ της δεύτερης σκηνοθετικής περιόδου του θεάτρου του Τερζόπουλου. Οι Βάκχες έρχονται χορεύοντας ρυθμικά σε ρυθμούς παλιών παραδόσεων, όπως είναι ο πυρρήχιος ή κάποιος χορός της Ανατολής ή της Αφρικής. Ο ρυθμός πηγάζει από τις βαθύτερες μνήμες, οι οποίες είναι κοινές. Ρυθμικά και εμμονικά επαναλαμβάνονται και οι λέξεις, οι οποίες σταδιακά καταλήγουν σε ελάχιστες λεκτικές μονάδες (π.χ *Βάκχες*). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του Καντίνσκι σύμφωνα με την οποία, η απλή διαδικασία της επανάληψης της λέξης, στερεί από τη λέξη την εξωτερική της αναφορά διατηρώντας μόνο τον ήχο (Τσατσούλης 2013: 246). Σύμφωνα με τη Βαροπούλου²⁶ το σκόπιμο πέρασμα από ρυθμό σε ρυθμό, από κίνηση σε κίνηση, από χειρονομία σε χειρονομία και από ήχο σε ήχο, παρουσιάζει τις πράξεις να εκτελούνται τόσο βίαια, επιθετικά και σκληρά οπότε και ξεφεύγουν από τη λογική και τη ψυχολογικά αιτιώδη συνάφεια. Φυσικά, η λογική δεν είναι το ζητούμενο στο θέατρο του Τερζόπουλου αλλά η ενέργεια που προκύπτει, το πρωτόγνωρο αλλά και το μεγάλο ταξίδι για τη χώρα της Μνήμης.

²⁵ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του μεγέθους της πρόσληψης της παράστασης *Βάκχες* αλλά και του καθοριστικού ρόλου του ρυθμού στο σχηματισμό της μνήμης είναι το απόσπασμα από την ομιλία του Γιάννη Λεοντάρη κατά την αναγόρευσή του Θεόδωρου Τερζόπουλου σε επίτιμο διδάκτορα από το τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στις 22/5/2013 «Αυτό που θυμάμαι εντονότερα, είναι η αρχέτυπη εικόνα μίας σειράς ανθρώπινων σωμάτων να αιωρούνται ρυθμικά εκφράζοντας το θρήνο και την οδύνη, ενώ ταυτόχρονα έμοιαζαν να αποσυντίθεται ρέοντας μαζί με τα ίδια τους τα δάκρυα. Αυτή η μαγική εικόνα έχει ριζώσει στο υποσυνείδητό μου, καθορίζοντας το απόλυτο μέτρο της ποιότητας στις αποσκευές της θεατρικής μου παιδείας.» (Λεοντάρης, Απρίλιος 2013).

²⁶ Xatzidimitriou 2007:59.



«Εμείς ερευνώντας το «κάματον τ' ευκάματον» βρήκαμε στον ρυθμό του τα μέτρα του πυρρίχιου χορού», *Βάκχες*, (1986). Αναζητώντας τον ρυθμό, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης. (εικ.6)



Ο Τερζόπουλος σαφώς επηρεασμένος από τις ποντιακές καταβολές του και τον πυρρίχιο χορό, εμφανίζει τον χορό στις *Βάκχες* να χορεύει σε παρόμοιο ρυθμό (εικ.7)

Στην παράσταση *Αίας, η τρέλα*, βασισμένη στον *Αίαντα* του Σοφοκλή (2004), ο ρυθμός προκύπτει από την τοποθέτηση των σωμάτων των ηθοποιών στη σκηνή, την επανάληψη των κινήσεων και των χειρονομιών, τη διάταξη των κοθόρνων, των

εμμονικά επαναλαμβανόμενων φράσεων όπως για παράδειγμα *Τι, πού, πότε, εγώ, όχι εγώ, ο Αίας* αλλά και των πρωτόγονων ήχων. Επιπρόσθετα, επανάληψη έχουμε και στα λόγια της Τέκμησας με διαφορετικό επιτονισμό κάθε φορά, ο οποίος διαφοροποιεί το τελικό ύφος και τη σημασία. Κατά τον Γραμματά, η επανάληψη στο θέατρο *Άπτις* και ο καταϊγιστικός ρυθμός δεν αποτελούν πλεονασμό αλλά επίταση των νοημάτων, τα οποία δεν αποδυναμώνουν αλλά αντίθετα ενισχύουν τα σημαινόμενα οδηγώντας τα σε ένα κρεσέντο (Γραμματάς 3/3/2010). Στην *Κάθοδο* (1999), η ρυθμική επανάληψη ταραίζει το κοινό. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα γράφει ο Τσατσούλης (1999:15) «Από τις συγκλονιστικότερες στιγμές της παράστασης, η χαμηλότονη στην αρχή και επιταχυνόμενη στη συνέχεια ρυθμική επανάληψη των χορευτικών κινήσεων του ηθοποιού, χτυπώντας το στήθος κι έπειτα το πόδι, ενώ συγχρόνως επαναλαμβάνει τις ίδιες φράσεις που από απλό άκουσμα, μετατρέπονται σε ένα ηχητικό παλίμψηστο του θρήνου». Παράλληλα ο Τσατσούλης υποστήριξε ότι το αποτέλεσμα στους θεατές ήταν η μετάγχιση ενός ρίγους που μόνο ως αισθητηριακό βίωμα μπορεί να διασωθεί στη μνήμη υποθέτοντας ότι αυτό εννοεί ο Τερζόπουλος μιλώντας για μνήμες του σώματος (1999: 15).

Η έννοια της επανάληψης η οποία αφορά ιδιαίτερα το θέατρο *Άπτις*, απασχόλησε πολύ τη νεώτερη και ειδικά την κίρκεγκαρδιακή φιλοσοφία. Ο Κίρκεγκωρ κατέληξε στο συμπέρασμα πως η επανάληψη είναι αδύνατη στην περιοχή του εμπειρικού, διότι τα εξωτερικά παραδείγματα και οι καταστάσεις αλλάζουν (Κωσταράς 1993: 128), ενώ ο Χάιμπεργκ διαφοροποιείται υποστηρίζοντας πως η επανάληψη μπορεί να εφαρμοσθεί στη φύση, επειδή μόνο εκεί ισχύει ο νόμος με την εκ νέου επιστροφή του ομοίου και όχι στον κόσμο του πνεύματος που εξουσιάζει η ελευθερία (Κωσταράς 1993: 135). Ωστόσο, η «επανάληψη» στο θέατρο *Άπτις* δεν είναι μία επανεκτέλεση. Ο Μυρίαγκος, επαληθεύοντας τον Κίρκεγκωρ δηλώνει πως οι εμμονικές επαναλήψεις δε γίνονται απλά για χάρη του ρυθμού αλλά είναι στοχευμένες. Είναι ένα αέναο σκάψιμο του σημείου αφού μέσα από την εμμονή

και την επανάληψη η ομάδα του Άτις δεν κινείται γραμμικά αλλά προς το βάθος.
(Μυριαγκός 20/2/2013).

Η επανάληψη των παραστάσεων του Άτις αναμφίβολα δεν είναι επανεκτέλεση. Ο Τερζόπουλος, παρόλα αυτά εμμένει σε έργα, όπως είναι ο *Προμηθέας Δεσμώτης* (1995, 2008, 2010) και οι *Πέρσες* (1990, 2003, 2006). Όσο αφορά τις *Βάκχες*, ο σκηνοθέτης τις ανέβασε ήδη το 1986, 1996, 2001 και 2015. Οι επόμενες θα ανέβουν στην Τσιβάν το 2016 με εκατό τυμπανιστές και ένα φοβερό χορό, όπως δήλωσε ο ίδιος ο σκηνοθέτης (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 85). Όσο αφορά τα στοιχεία που αλλάζει σε κάθε επανάληψη παράστασης, ο Τερζόπουλος διευκρινίζει ότι υπάρχουν άξονες του οποίους εξελίσσει μέχρι να εξαντληθούν. Διατηρεί τα χαρακτηριστικά του και το τελετουργικό στοιχείο αλλάζοντας όμως πυρηνικά ζητήματα τα οποία φέρνει στην εποχή (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 85). Ο Τερζόπουλος θα ανεβάσει συνολικά επτά *Βάκχες* αφού όπως ο ίδιος δήλωσε . « Έτσι κλείνω το τάμα! Είχα πει 7 θα κάνω. Είναι ενεργειακός αριθμός το 7, 7 είναι οι ενεργειακές ζώνες, 7 οι μέρες της δημιουργίας, 7 τα θανάσιμα αμαρτήματα! Σε όλη τη ζωή μου με κυνηγάει ένα 7²⁷.»

²⁷ Τερζόπουλος 11/02/2015.



«Βάκχες» του Ευριπίδη, Electrotheatre Stanislavsky, Μόσχα 2015. Φωτογραφίες, Γιοχάνα Βέμπερ. (εικ.8)

Χρώμα, γραμμή και φως

Αν και ο Θεόδωρος Τερζόπουλος απορρίπτει τα κλισέ που κατηγοριοποιούν το θέατρό του, εντούτοις παρουσιάζει έναν κόσμο μη αντικειμενικό, χρησιμοποιώντας τις γεωμετρικές φόρμες σε άδεια κατά βάση σκηνή. Τα ιερογλυφικά σώματα, η φωνή και ο ρυθμός είναι αρκετά για να αφηγηθούν το δικό τους σενάριο.

Σύμφωνα με αρκετούς η παράδοση του μη αναπαραστατικού θεάτρου διαμορφώθηκε τον 20^ο αιώνα, εντούτοις η αξία της μη αναπαραστατικότητας στις τέχνες αναγνωρίζεται πολύ νωρίτερα, από τον Πλάτωνα. Ο Πλάτωνας λοιπόν, θεωρούσε ανώτερη από τις άλλες τέχνες τη Μουσική, λόγω της μη παραστατικότητάς της, η οποία ήταν εγγενής (Χαραλαμπίδης 1990: 116). Παρόμοια ο Αύγουστος Έντελλ έγραψε «Στεκόμαστε στο κατώφλι μιας ολότελα νέας τέχνης, μιας τέχνης με μορφές, οι οποίες δεν αναπαριστούν τίποτα, δεν ανακαλούν τίποτα συγκεκριμένο

κι όμως, μπορούν να ερεθίσουν τις ψυχές μας τόσο βαθιά όσο μόνο οι τόνοι της μουσικής είναι σε θέση να το κάνουν» (Χαραλαμπίδης 1990: 116).

Ο Έλληνας σκηνοθέτης, όχι μόνο δεν αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά την ανατρέπει, όπως ανατρέπει και αποδομεί το κείμενο. Έχοντας σαν βασικό εργαλείο το σώμα και τη φωνή δημιουργεί ένα νέο κείμενο επί σκηνής. Βλέποντας το έργο συνολικά, ασχολείται ο ίδιος μαζί με τους συνεργάτες του, με όλα τα στοιχεία της παράστασης σαν πρωτομάστορας. Ίσως κάπως έτσι να φαντάζεται ο Κραίηγκ τον σκηνοθέτη του, αυτόν που θα συνενώνει μέσα του όλες τις ποιότητες που φτιάχνουν έναν πρωτομάστορα του θεάτρου. Η αναγέννηση αυτή θα έρθει από την αναμόρφωση του θεάτρου. Όταν θα 'χει συντελεστεί αυτό, όταν το θέατρο θα 'χει γίνει ένας αριστουργηματικός μηχανισμός, όταν το θέατρο θα 'χει εφεύρει μια τεχνική, θα αναπτύξει μια δημιουργική τέχνη, δικιά του (Κραίηγκ 1971: 125-126). Ο Κραίηγκ ήταν ο πρώτος, ο οποίος εισήγαγε τον όρο stage director, αναφερόμενος στο πρόσωπο το οποίο θα κατακτούσε όλες τις πρακτικές, οι οποίες θα αφορούσαν τη σκηνή, αφού ήταν σαφώς επηρεασμένος από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ (Sidiropoulou 2011: 14). Η τέχνη λοιπόν του θεάτρου σύμφωνα με τον Κραίηγκ , θα είναι αυτάρκης χωρίς τον συγγραφέα, όταν ο σκηνοθέτης γίνει τεχνίτης, αρχιμάστορας καταχτώντας το χρώμα τη γραμμή και το ρυθμό (Κραίηγκ 1990: 111)

Η δύναμη του χρώματος

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος λοιπόν σαν *τεχνίτης* επιλέγει τα χρώματα του *Άπτις*, τα χρώματα που εκφράζουν συνολικά το ύφος, τον χαρακτήρα αλλά και τη φιλοσοφία του έργου του. Εκ πρώτης, κάποιος θεατής θα έφευγε από μια παράσταση του Θεόδωρου Τερζόπουλου έχοντας την αίσθηση ότι η χρωματική γκάμα του σκηνοθέτη είναι αρκετά περιορισμένη. Παρόλα αυτά, παρακολουθώντας το έργο του, διαπιστώνει μια πολύ προσεκτική και συγκεκριμένη επιλογή χρώματος στις παραστάσεις του, η οποία προσδίδει ακόμη ένα αναγνωρίσιμο στοιχείο του

έργου του. Ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί τρία χρώματα, το μαύρο, το λευκό και το κόκκινο.

Αρκετά ενδιαφέρουσα είναι η διαπολιτιστική έρευνα των Berlin and Key στο θέμα της αντίληψης των χρωμάτων. Οι ερευνητές ανέλυσαν μελέτες σε περισσότερες από εκατό φυλές στο θέμα της αντίληψης των χρωμάτων. Εντυπωσιακό εύρημα είναι ότι οι φυλές δεν είχαν ονόματα για όλα τα βασικά χρώματα. Παρόλα αυτά, εξετάζοντας την ιεραρχία χρησιμότητας των χρωμάτων διαπίστωσαν ότι εάν μία φυλή είχε δύο ονόματα για τα χρώματα, τα χρώματα αυτά ήταν το άσπρο και το μαύρο ενώ εάν μία φυλή είχε μόνο τρία χρώματα, αυτό θα ήταν το άσπρο, το μαύρο και το κόκκινο (Γεώργας 1990: 202-203). Το πιο πάνω συμπέρασμα ενισχύει τη θέση πως το θέατρο του Τερζόπουλου, ως θέατρο του κόσμου²⁸ σύμφωνα με τον ίδιο, μιλά σε μια κοινή γλώσσα.

Το χρώμα, κατά τον Καντίνσκυ, περιλαμβάνει τεράστια δύναμη, η οποία μπορεί να επηρεάσει όλο το ανθρώπινο σώμα. Ο Ρώσος ζωγράφος και θεωρητικός της τέχνης θεωρούσε ότι χρώμα, όπως και ο ήχος, προκαλεί συναισθήματα. Το χρώμα, όπως και η μουσική, μαζί με τα άλλα μορφολογικά στοιχεία (γραμμή, σχήμα, υφή, κ.ά.), είναι μία γλώσσα, η οποία έχει το δικό της τρόπο να επικοινωνεί με όλους (Καντίνσκυ 1981:128).

Πιο σύγχρονες μελέτες όπως αυτή της Adawiah ανέδειξαν τη σχέση μεταξύ των χρωμάτων, της προσοχής και της απόδοσης της μνήμης (Adawiah 2013: 3-9). Τα χρώματα έχουν συναισθηματική επίδραση, της οποίας ο βαθμός εξαρτάται από τον τύπο του συναισθήματος με το οποίο είναι συνδεδεμένη. Για παράδειγμα, το μαύρο χρώμα είναι συνδεδεμένο με τα έντονα συναισθήματα της λύπης, της κατάθλιψης, του φόβου και του θυμού. Ο θυμός σύμφωνα με την ίδια έρευνα, έχει το μεγαλύτερο επίπεδο διέγερσης. Επίσης και το κόκκινο χρώμα είναι συνδεδεμένο με ισχυρότατα συναισθήματα σε σχέση με άλλα χρώματα. Με βάση λοιπόν τη μελέτη, το

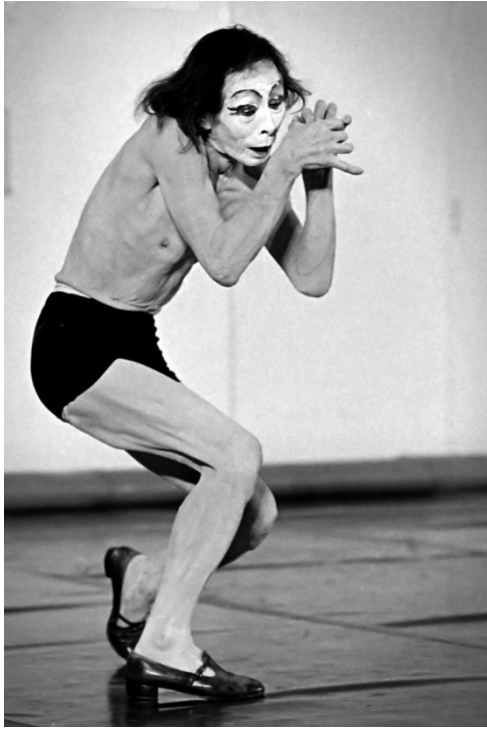
²⁸ «Εγώ κάνω θέατρο του κόσμου. Αυτό δεν έχει πατρίδα.» (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015).

χρώμα παράγει συναισθηματική διέγερση, της οποίας το εύρος και ο βαθμός εξαρτάται από το συναισθηματικό στοιχείο με το οποίο συνδέεται.

Σύμφωνα με την προηγούμενη μελέτη, το μαύρο και το κόκκινο παράγουν έντονη συναισθηματική διέγερση σε σχέση με άλλα χρώματα. Επιπλέον, τα χρώματα αυτά συμβολίζουν την καταστροφή. Άρα, ήδη ο θεατής ερχόμενος στο θέατρο έχει μέσα του κάποιες μνήμες, οι οποίες μέσω της παράστασης θα απελευθερωθούν προκαλώντας τα αντίστοιχα έντονα συναισθήματα.

Το μαύρο είναι το βασικό χρώμα στο *Άττις*. Σύμφωνα με τον Καντίνσκυ είναι ένα τίποτε δίχως δυνατότητες. Ένα νεκρό τίποτε μετά το σβήσιμο του ήλιου, σαν μία αιώνια σιωπή δίχως μέλλον κι ελπίδα. Μουσικά αντιστοιχεί σε μία ολοκληρωτική παύση. Ο κύκλος που έκλεισε. Το μαύρο είναι κάτι που έχει εκλείψει, κάτι ακίνητο, σαν ένα πτώμα. Το μαύρο είναι το χρώμα (μη χρώμα με την έννοια της χροιάς) του βαθύτερου πένθους και σύμβολο του θανάτου. Εξωτερικά στερείται ήχου και για αυτό πάνω του ηχεί εντονότερα κάθε άλλο χρώμα ακόμα και εκείνο που ηχεί ασθενέστατα (Καντίνσκυ 1981:111). Η Zhadova αναφερόμενη στο Μαύρο Τετράγωνο του Malevich, το οποίο μελέτησε ο Τερζόπουλος, σχολιάζει πως το μαύρο τετράγωνο σημαίνει την πλήρη απουσία χρώματος και το σκοτάδι (Χαραλαμπίδης 1994: 161).

Το λευκό χρώμα για τον σκηνοθέτη είναι το κλινικό, το ψυχαναλυτικό. Και αυτό χρησιμοποιείται αρκετά στη σκηνή των παραστάσεων του *Άττις*. Το λευκό χρώμα για τον Καντίνσκυ είναι ένα μη χρώμα, είναι σαν μία μεγάλη σιωπή. Είναι ένα τίποτα που είναι νεαρό. Έτσι κατά τον Καντίνσκυ ηχούσε ίσως η γη στις λευκές εποχές της περιόδου των πάγων. Το χρώμα της καθαρής χαράς και της άσπιλης αγνότητας. Ηχεί εσωτερικά σαν ένας μη ήχος, αντιστοιχεί στις παύσεις στη μουσική, που διακόπτουν, πρόσκαιρα μόνον, την ανάπτυξη ενός μέρους (Καντίνσκυ 1981:110).



Ο χορευτής Κ. Όννο με τη λευκή μάσκα, υπογραμμίζει την εσωτερική ένταση. Εργαστήριο χορού Μπούτο, (1986). (εικ.9)



Στο Θέατρο Καμπούκι το λευκό μακιγιάζ αποτελεί παράδοση και είναι μέρος μιας τελετουργικής μεταμόρφωσης του ηθοποιού, (Photobucket). (εικ.10)

Ο χορευτής του Μπούτο υπογραμμίζει την ασχήμια αντικαθιστώντας την παραδοσιακή γιαπωνέζικη μάσκα, με τη λευκή «μάσκα» της αγωνίας και του τρόμου (Loke 1987). Απ' την άλλη μεριά ενδιαφέρον συγκεντρώνουν οι πληροφορίες που αφορούν την προετοιμασία του ηθοποιού του Θεάτρου Καμπούκι. Η μεταμόρφωση του ηθοποιών ξεκινά από το μακιγιάζ. Με κάθε κτύπημα του χρώματος στο πρόσωπο, ο ηθοποιός έρχεται πιο κοντά στο ρόλο του μέχρι να γίνει ένα με αυτόν.

Είναι μια διαδικασία που υπερβαίνει τις εγκόσμιες διαστάσεις του χώρου και του χρόνου²⁹.



Οι ηθοποιοί Τάσος Δήμας και Σοφία Χίλλ, μεταμορφώνονται μακιγιάροντας λευκό το πρόσωπό τους, λίγο πριν την παράσταση, ακολουθώντας τις οδηγίες του Θεόδωρου Τερζόπουλου, *Perm*, (2014). (εικ.11)

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος χρησιμοποιεί συχνά λευκό μακιγιάζ στις τραγωδίες, ώστε να αναδειχθεί η ενέργεια, ο παραλογισμός, ο πόνος και το πένθος, το οποίο εκπέμπεται από τα έντονα μάτια αλλά και ο παλλόμενος αλλά άλαλος σπαραγμός, όπως είναι αυτός της Σοφίας Μιχοπούλου στις *Βάκχες*. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, εμπνευσμένος από τους ηθοποιούς του Καμπούκι, πριν την παράσταση ακολουθεί με τους ηθοποιούς του παρόμοια διαδικασία. Οι ηθοποιοί αφού γυμναστούν, αυτοσυγκεντρώνονται μπροστά στον καθρέφτη και καθώς μακιγιάρονται, μεταμορφώνονται σιγά σιγά, ώστε από τον καθημερινό τους εαυτό, να αλλάξουν μάσκα και να μπουν στον χώρο του δρώμενου (Τερζόπουλος 2000:68).

²⁹ Στο: Morita, Toshiro, 1985. *Kumadori*. Tokyo: JICC.



Το ημίγυμνο σώμα του ηθοποιού στο επίκεντρο του σκοτεινό σκηνικού. *Αίας*, η *τρέλα*, (2004). Φωτογραφία, Johanna Webber. (εικ.12)

Το κόκκινο χρώμα χρησιμοποιείται ελάχιστα στη σκηνή, παρόλα αυτά έχει και αυτό ιδιαίτερη σημασία διότι ανακαλεί ισχυρές μνήμες. «Το κόκκινο χρησιμοποιείται πολύ προσεκτικά. Το αίμα. Δε βάζω κόκκινη μπογιά. Όχι. Είναι κόκκινα τα πανιά. Ένα κόκκινο βαμμένο αντικείμενο. Πάντα υπάρχει μια ποιητική αναφορά. Είναι συμβολικά αυτά.» (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 82). Ενώ σε ερώτηση γιατί επέλεξε κόκκινες γόβες στον Αίαντα του Σοφοκλή, απάντησε:

Είναι το αίμα. Θα μπορούσε παράλληλα να είναι η απουσία της γυναίκας, η γόβα της Τέκμησσας. Ο καθένας μπορεί να υποθέσει ό,τι θέλει. Ήταν ένα σουρεαλιστικό αντικείμενο. Θα μπορούσε να ήταν κάτι άλλο. Παρόλα αυτά δεν ήταν συνηθισμένη γόβα. Ήταν γόβα σπιλέτο, ήταν μαχαίρι, η βία. (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 82).

Συμπερασματικά, η χρήση των συγκεκριμένων χρωμάτων στην παράσταση, διεγείρει τις αισθήσεις του θεατή μέσω του οπτικού ερεθίσματος, ανασύροντας βαθιές μνήμες οι οποίες ήταν απωθημένες στο ασυνείδητο. Επιπρόσθετα, εντείνουν την προσοχή του θεατή στο σώμα του ηθοποιού και κατ' επέκταση στα εκάστοτε πυρηνικά ζητήματα που τίγονται στα έργα. Τέλος, τα τρία χρώματα, με κυρίαρχα το μαύρο και το λευκό, είναι πλέον συνδεδεμένα στη συνείδηση του θεατή, με το Θέατρο Άτις

Ευθυγραμμίζοντας το Άτις

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο κάνει αναγνωρίσιμο το έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου είναι η γραμμές και η γεωμετρία³⁰. Θα αναφερθούμε με συντομία στην αξία της γραμμής εξετάζοντας την από εικαστική μεριά. Με τη γραμμή εκτός από τον Πάουλ Κλέε ασχολήθηκαν και άλλοι όπως ο Μαλέβιτς. Ο Μαλέβιτς προσπάθησε να απαλλάξει την τέχνη από την αντικειμενικότητα γι' αυτό και χρησιμοποίησε απλά γεωμετρικά στοιχεία. Παρόμοια και ο Τερζόπουλος, ορίζει τη σκηνή με γεωμετρικά σχήματα και γραμμές. Η ευθεία γραμμή για το Μαλέβιτς είναι η απόλυτα στοιχειώδης μονάδα, η οποία συμβολίζει την ανύψωση του ανθρώπου πάνω από το χάος της φύσης (Χαραλαμπίδης 1990: 160). Για τον Έλληνα σκηνοθέτη, ίσως να σημαίνει την καταγγελία και τη μοναξιά. Κατά το Σαμπατακάκη, η μετάβαση από τον κύκλο στη γραμμή είναι η λογική εξέλιξη από το δρώμενο στο δράμα, από την κυκλική συμμετοχικότητα στη γραμμική ανάπτυξη του νοήματος και στο ακαθόριστο σχηματικά χάος του δράματος (Σαμπατακάκης 2008: 26).

³⁰ Με τη γεωμετρία στο έργο του Τερζόπουλου ασχολήθηκαν ιδιαίτερα οι Σαμπατακάκης και Χατζηδημητρίου.



Προμηθέας Δεσμώτης, Αισχύλου 2010. (εικ.17)



Βάκχες, Ευριπίδη, στο Ντίσελντορφ, 2001. Φωτογραφία: Johanna Webber. (εικ.18)

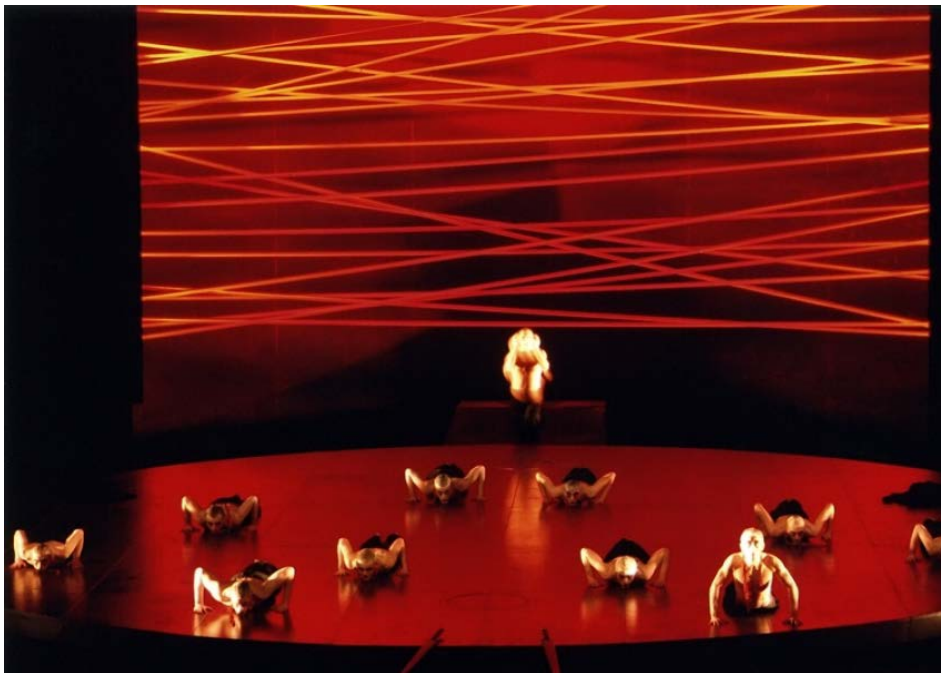
Η ένταση του φωτός

«Και ο φωτισμός έχει ένα ρυθμό. Αφηγείται ένα σενάριο, έχει μια αυτοτέλεια, μια ζωή, ένα αφηγηματικό ρυθμό» (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 84).

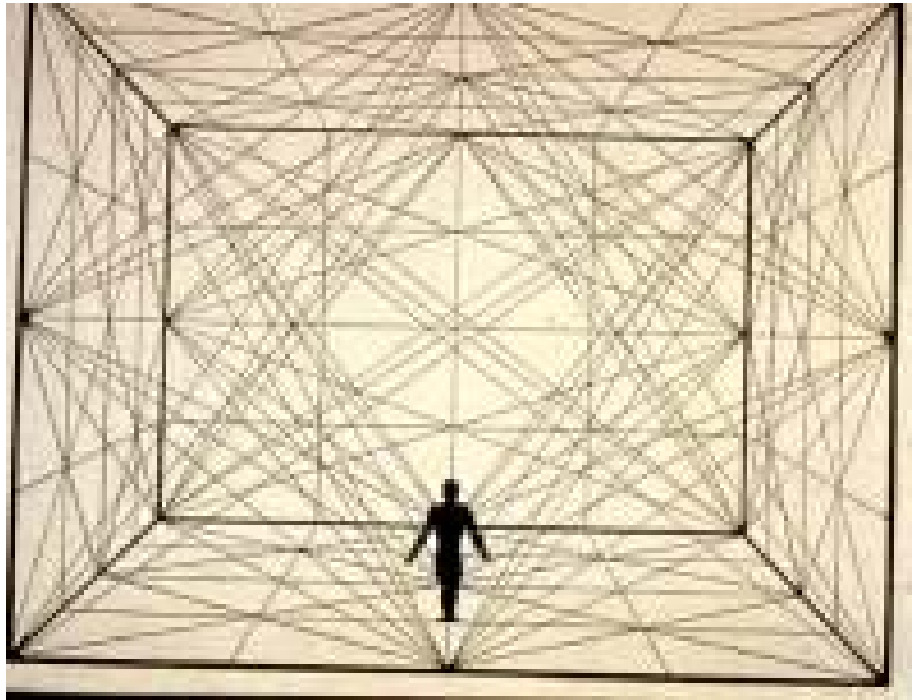
Όπως άλλωστε τόνισε ο Άππια, ο φωτισμός αποτελεί έναν πρωταρχικό όρο καλλιτεχνικής ανάδειξης του ανθρώπινου σώματος, ο οποίος αναδεικνύει την

πλαστικότητα του (Άππια 2002: 31). Επιπρόσθετα, δίνει στον φωτισμό τη θέση του ζωγράφου ονομάζοντας τον ποιητή- μουσουργό, ικανό να εκφράσει την εσωτερική φύση κάθε φαινομένου (Άππια 1990: 173).

Ο «γυμνός» συνήθως σκηνικός χώρος των παραστάσεων του θεάτρου Άππια έχει ως επίκεντρο το σώμα το ηθοποιού. Το σώμα, το ιερογλυφικό σώμα του Τερζόπουλου, αν και συχνά στάσιμο, αποκτά υπόσταση με τον προσεκτικά επιλεγμένο φωτισμό. Το βίαιο contrast προβάλλει σκληρές σκιές ενώ τα χαρακτηριστικά του προσώπου παρουσιάζονται αιχμηρά.



Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή, *Alexandrinsky Theatre*, Αγ. Πετρούπολη 2006 (εικ. 19)



1921-Oskar Schlemmer, "Man and Art Figure." (εικ.20)

Οι κόκκινες σαν αίμα φωτεινές δέσμες (εικ.19), δημιουργούν ένταση και ενισχύουν την αναστάτωση τοποθετώντας το πάσχον σώμα στον πυρήνα, δημιουργώντας έτσι στο θεατή πρωτόγνωρα συναισθήματα. Στο πίσω μέρος της κόκκινα φωτισμένης κυκλικής σκηνης, διαγράφονται οι δέσμες φωτός με τρεις κινήσεις, ευθείες παράλληλες γραμμές³¹, ευθείες διαγώνιες προς τα πάνω και ευθείες διαγώνιες προς τα κάτω. Το σκηνικό θυμίζει το έργο του Schlemmer (εικ.20), στο οποίο δημιουργείται ένας τρισδιάστατος χώρος από τεθλασμένες γραμμές, προερχόμενες από πολλές εστίες φωτός, οι οποίες έχουν ως επίκεντρο το σώμα. Το σώμα αλληλεπιδρά με το χώρο, ο οποίος το καθορίζει και καθορίζεται απ' αυτό, επιτυγχάνοντας να αναδείξει τη συμπαντική ενέργεια την οποία δέχεται και εκπέμπει ο άνθρωπος.

³¹ Σύμφωνα με τον Πάουλ Κλέε, η γραμμή είναι ένα σημείο που δραστηριοποιεί τη σχέση τάσης του προς ένα άλλο σημείο (Πάουλ Κλέε 1989: 125).

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος χρησιμοποιεί ρυθμικά και συχνά απότομα και βίαια το φωτισμό. Σύμφωνα με τον Πάουλ Κλέε, το δεδομένο άσπρο είναι το φως, στο οποίο κάθε αντίσταση σβήνει, ενώ το σύμπαν μένει έρημο από κάθε κίνηση και ζωή. Εκεί αντιπαρατίθεται το μαύρο και προωθείται η μάχη, ο πόλεμος της άμορφης κυριαρχίας του φωτός (Πάουλ Κλέε 1989: 10). Άρα πρόκειται για δύο δυνάμεις επιθετικές ή και αμυντικές. Αυτές λοιπόν τις αντίρροπες δυνάμεις χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης κινούμενος πάντα στα άκρα. Στην *Κάθοδο* (1999), η οποία είναι βασισμένη στις *Τραχίνιες* του Σοφοκλή και στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη, ο φωτισμός παίρνει τη θέση του σκηνικού. Η τέλεια γεωμετρία τέμνει τα σώματα και τα πρόσωπα, άλλοτε τετραγωνίζοντας ένα τεμάχιο και άλλοτε ντύνοντας τα με πολύγωνα, οριοθετώντας τον χώρο εντός και εκτός Άδη (Τσατσούλης 08/05/1999). Με αυτό τον τρόπο, ο φωτισμός χρησιμοποιείται για να αποδοθεί το μέγεθος της κατάρρευσης, να διαφανεί η τραγικότητα, να αναδειχθεί το πάσχον σώμα, και να τοποθετηθεί στο κέντρο της θεατρικής δράσης.

Γ Μέρος Σώμα του ηθοποιού

Νέα πνοή στην αρχαία τραγωδία

Η δημοτικότητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αυξήθηκε τις τελευταίες δεκαετίες διότι αρκετοί σύγχρονοι σκηνοθέτες στράφηκαν σε αυτήν χρησιμοποιώντας σύγχρονες τεχνικές. Το γεγονός αυτό προβλημάτισε τόσο στον ελληνικό χώρο, όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο τους κριτικούς και τους θεωρητικούς του θεάτρου. Βασικές αιτίες του προβληματισμού υπήρξαν οι σημαντικές παρεμβάσεις στο κείμενο, η νέα σκηνική γλώσσα, η οποία είχε ως σημαντικό εργαλείο το σώμα του ηθοποιού και η συνάντηση των πολιτισμών στη σκηνή και στο έργο.

Οι νέες εκδοχές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας συνάδουν με τις πρόσφατες θεωρίες για το κείμενο, οι οποίες αναθεωρούν τη σχέση κειμένου συγγραφέα και κειμένου κοινού, ενώ οι νέες αναγνώσεις τους αναγνωρίζονται ως

δημιουργικές (Ioannidou 2010: 210). Συγκεκριμένα, τα κλασσικά κείμενα³² διασκευάζονται καθώς αλλάζουν τα συμφραζόμενα του χώρου και του χρόνου με αποτέλεσμα την επικαιροποίηση του πρωτότυπου. Επιπλέον, στα διασκευασμένα κλασσικά κείμενα παραλείπεται μικρό ή μεγάλο μέρος του κειμένου, παρεμβάλλεται νέο υλικό, αναδιαρθρώνονται οι σκηνές και εκμοντερνίζεται το έργο.

Αντιμετωπίζοντας λοιπόν, την τραγωδία εκ νέου, αναγνωρίζονται σε αυτή νέες σημασίες και προεκτάσεις. Άλλωστε σύμφωνα με τον Barthes, κανένα κείμενο δεν έχει μία σημασία, αφού το νόημα δημιουργείται από τον αναγνώστη, ο οποίος αλληλεπιδρά με αυτό (Barthes 1977: 142-8,155-69). Εξάλλου, υποστηρίζει πως το επιχείρημα ότι από τις νέες εκδοχές της τραγωδίας απουσιάζει το κείμενο, δεν ευσταθεί. Το ίδιο το κείμενο περιέχει ήδη το πυρηνικό συστατικό του θεάτρου, το συλλογικό στοιχείο το οποίο είναι εκ των ων ουκ άνευ στην παραγωγή αλλά και στην υποδοχή της θεατρικής παράστασης. Επιπλέον, το συλλογικό στοιχείο του κειμένου, διοχετεύεται μέσω του συλλογικού μέσου της παράστασης ως κοινόχρηστη εμπειρία, ενισχύοντας έτσι τη συλλογικότητα (Ioannidou 2010: 210).

Αρκετούς μελετητές απασχόλησε η ρηξικέλευθη παρουσίαση της σωματικότητας στο θέατρο, ως απότοκο του πολιτικού και οικονομικού ταρακουνήματος, μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ και τον Μάιο του 1968 στο Παρίσι. Ως έναρξη του φαινομένου ο Decreus καθορίζει την παράσταση *Dionysus in '69* του Ρίτσαρντ Σέχνερ στη Νέα Υόρκη, την οποία παρουσίασε με την ομάδα του The Performance Group το 1968. Με την παράσταση αυτή σχηματοποιήθηκε από τον Σέχνερ η έννοια του περιβαλλοντικού θεάτρου και δόθηκε μια νέα διάσταση στην σωματικότητα του ηθοποιού σε σχέση με τον ρόλο του θεατή στην παράσταση.

³² Ο Kermode, ο οποίος ασχολήθηκε επισταμένα με τον όρο *κλασσικό*, ορίζει ως κλασσικό ένα έργο το οποίο διαβάζεται πολύ καιρό μετά από το χρόνο γραφής του και εντοπίζει σε αυτό εγγενείς ιδιότητες, οι οποίες το διατηρούν ζωντανό κα αναλλοίωτο στο χρόνο (Kermode 1975: 40-117).

Από τότε, όπως επισημαίνει ο Decreus, παρατηρήθηκε έντονο ενδιαφέρον για το σώμα. Επιπλέον, ο μελετητής εξέτασε τη διαφοροποίηση της ερμηνείας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, καθώς και τη μεταστροφή από τον *κόσμο* ως κείμενο, στον *κόσμο ως performance*. Επιπρόσθετα, τον απασχόλησε το πέρασμα από τους μοντερνιστές με το ιερό ουσιοκρατικό σώμα του Αρτώ, του Γκροτόφσκι και του Μπρουκ, στο μεταμοντέρνο και το κωδικοποιημένο σώμα (Decreus 2010: 123). Εντούτοις, τα σχόλια του μελετητή είναι κάθε άλλο παρά κολακευτικά για τις θεατρικές παραγωγές, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '80. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τις παραστάσεις σαν ένα συνονθύλευμα ετερογενών υλικών αποτελούμενο από κραυγές, ψιθύρους, ακουστικές κλίμακες, παράταξη σωμάτων, οι οποίες είναι επικεντρωμένες στη σωματικότητα και εστιασμένες εμμονικά στην εμπειρία της δεδομένης στιγμής (Decreus 2010: 124).

Παρόλα αυτά, τη δεκαετία του '70 άρχισαν οι πρώτες έρευνες των θεωρητικών για την παρουσία του σώματος στη σκηνή. Ο Αρτώ, ο οποίος αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες, είναι ο πρώτος, ο οποίος έστρεψε την προσοχή με μια νέα οπτική στο σώμα. Το σώμα σύμφωνα με τον Αρτώ, συμμετέχει στο θέατρο ως ένα σημείο αλλά και ως ένα κεντρικό σύμβολο κοσμικών και καθολικών θεμάτων. Το σώμα θα πρέπει να είναι δεκτικό σε επιρροές και εσωτερικές ψυχικές δυνάμεις, ικανό να εγκαθιστά τα συναισθήματα. Ο Αρτώ αντιμετωπίζει το σώμα ως κέλυφος της ψυχής. Το κέλυφος πρέπει να φανερώνει την παρουσία της ψυχής μυσικά και αναπνευστικά. Ταυτόχρονα, το σώμα του ηθοποιού είναι αναγκαίο να υποστηρίζεται από την αναπνοή, όπως και η αναπνοή του αθλητή στηρίζεται από το σώμα (Krysinski 1981:156). Μελετώντας την νέα διάσταση της λειτουργίας του σώματος στη σκηνή, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον σκηνοθέτη και ερευνητή της θεατρικής τέχνης, Γκροτόφσκι. Ο Γκροτόφσκι αναζητά ένα σώμα ανοιχτό κανάλι, ώστε να δέχεται τα ερεθίσματα. Για τον Πολωνό συγγραφέα, το σώμα του ηθοποιού είναι ένα μέσο άλλα ταυτόχρονα και μια δεξαμενή μυστικών δυνάμεων

και σημείων, τα οποία εκφράζουν και δηλώνουν τη βαθύτερη φύση του ανθρώπου (Krysinski 1981:157). Ο Γκροτόφσκι έχοντας την πεποίθηση ότι υπάρχουν ορισμένοι παράγοντες οι οποίοι λειτουργούν ως φραγμοί στις φυσιολογικές αντιδράσεις του ηθοποιού, χρησιμοποιεί την τεχνική για εξουδετέρωση των φραγμών (Γκροτόφσκι 1971: 121). Αφαιρεί έτσι από τον ηθοποιό ότι τον δυσκολεύει και τον απελευθερώνει ώστε να απογυμνωθεί, να ξεσκίσει τη μάσκα της ζωής και να αποκαλυφθεί (Γκροτόφσκι 1971: 122). Επιπλέον, υποστηρίζει πως οι μυϊκές, οι αναπνευστικές πρακτικές καθώς και οι χειρονομίες βασίζονται στην πεποίθηση ότι το σώμα είναι συμβολικό και αποκαλύπτει την ανθρώπινη κατάσταση. Ενώ, τόσο για τον Αρτώ, όσο και για τον Γκροτόφσκι, το σώμα στη σκηνή μετατρέπεται σε μηχανή, η οποία παράγει σημεία με συλλογικές, κοσμολογικές και καθολικές προεκτάσεις (Krysinski 1981:157). Ο Roland Barthes από την άλλη ερέθισε το ενδιαφέρον με το έργο του *The Pleasure of the Text* (1973) και τον ισχυρισμό ότι το σώμα θα πρέπει να ενεργοποιήσει τις δικές του ιδέες. Ο Barthes στράφηκε από τη διαδικασία της ορθολογιστικής εμπειρίας, σε αυτή της υποσυνείδητης εμπειρίας. Επιπλέον, ο Jean-François Lyotard πρότεινε το 1977 μια «σωματογραφική» ανάλυση της παράστασης μέσω μιας μεθοδολογίας, η οποία θα περιγράφει τον αντίκτυπο της παράστασης στο σώμα. Παρόλα αυτά, η πιο σημαντική αναγνώριση της σωματικότητας είναι αυτή, η οποία αναπτύχθηκε από τους Deleuze και Guattari³³, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη ψυχο-ενεργητική διαδικασία, η οποία σχετίζεται με τη βιο-δυναμική (Decreus 2010: 126). Επιπρόσθετα, έρευνες του κλάδου της παιδαγωγικής ψυχολογίας απέδειξαν, το αυτονόητο για πολλούς, ότι στη βρεφική ηλικία, η κινητικότητα και σωματική αισθητικότητα προηγούνται της γλωσσικής έκφρασης (Μαρκαντώνης 1990: 157). Ενώ, τελευταίες επιστημονικές έρευνες του κλάδου της ανθρωπολογίας, επεκτείνοντας αυτή τη γνώση, διερεύνησαν τη σωματική συνείδηση ως μια προστοχαστική και προγλωσσική μορφή αυτοσυνείδησης. Άλλωστε, η πρώτη

³³ Οι Deleuze και Guattar ανέπτυξαν τα περί σωματικότητας στα βιβλία *Difference and Repitition* (1968) *Anti- Oedipus* (1972) και *Thousand Plateaus* (1980)

συνάντηση του ανθρώπου, όπως και του ζώου, με τον κόσμο δε δημιουργείται μέσα από μνήμες ούτε μέσα από το λόγο αλλά μέσω της κίνησης, της αίσθησης και της αντίληψης, λειτουργίες καθαρά σωματικές (Τσακίρης 2004: 237).

Η Erika Fischer-Lichte προβληματίστηκε για τα αίτια αναζωπύρωσης της δημοτικότητας των *Βακχών* του Ευριπίδη, μετά το 1960 (Cole 2014: 26). Αντικείμενο μελέτης της υπήρξαν εννέα παραστάσεις μεταξύ των οποίων και αυτή του Τερζόπουλου (*Βάκχες*, 1986). Η Erika Fischer-Lichte αποδίδει το νέο φαινόμενο στην παγκοσμιοποίηση αλλά και στο γεγονός ότι από το 1960 μέχρι και σήμερα υπάρχουν ανάλογες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτιστικές προκλήσεις, με αυτές των *Βακχών*. Επιπλέον, για τη Fischer-Lichte, το ανέβασμα της παράστασης ήταν από μόνο του μια τελετουργική θυσία, ένας *sparagmos* (σπαραγμός) στο διαμελισμό του κειμένου και μία *omophagia* (ωμοφαγία) του ξαναενωμένου κειμένου που απέμεινε, αναφερόμενη στην αφαίρεση μεγάλου μέρους του αρχικού κειμένου και στη διαδικασία της αποδόμησής του. Παρά την αρνητική της θέση για την αναβίωση της τραγωδίας με σύγχρονες τεχνικές, σχολίασε θετικά την παράσταση του Τερζόπουλου. Η Fischer-Lichte, μάλιστα επεσήμανε την πολύ θετική πρόσληψη της συγκεκριμένης παράστασης, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα σε αυτήν στοιχεία της αποσταθεροποίησης της εθνικής ταυτότητας, καθώς και την προσπάθεια του Τερζόπουλου για την καταπολέμηση της αντίληψης περί εγγενούς ελληνικότητας της τραγωδίας, με την ενσωμάτωση σε αυτήν θεατρικών τεχνικών από την Ασία, όπως είναι το Καμπούκι.

Φυσικά εκτός από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, την ίδια περίοδο ανέβηκαν δεκάδες άλλες αρχαίες ελληνικές τραγωδίες. Θα σταθούμε στον *Αίαντα* του Σέλλαρς (1986) εξετάζοντας την επιλογή του έργου από τη σκοπιά του σκηνοθέτη. Ο Σέλλαρς, αναφερόμενος στην επιλογή του, δηλώνει ότι στην Αμερική δεν βρίσκει κανείς ήρωες του παρελθόντος, αφού παρελθόν εκεί δεν υπάρχει. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Αμερικανός σκηνοθέτης στράφηκε στην Ελλάδα και στον Σοφοκλή για να

θίξει ζητήματα επιβίωσης στην Αμερική (Σέλλαρς 1993:120). Ο Σοφοκλής δεν στρογγυλεύει, αλλά δηλώνει και καταδεικνύει. Οι τρεις Έλληνες τραγικοί, σύμφωνα με τον Σέλλαρς, θέτουν ερωτήματα, τα οποία θα έπρεπε να θέσει η σημερινή κοινωνία και ο σημερινός άνθρωπος, αλλά φανερώνουν και τον τρόπο με τον οποίο η απόφαση ενός ανθρώπου πώς θα ζήσει ή να μη ζήσει αντικατοπτρίζει την απόφαση ενός έθνους (Σέλλαρς 1993:122). Με αυτό τον τρόπο η ελληνική τραγωδία δείχνει ότι η μοίρα του ανθρώπου είναι η μοίρα του έθνους, γι' αυτό δεν ανήκει μόνο στο τότε αλλά και στο τώρα.³⁴ Ο Σουζούκι³⁵ έχοντας την αίσθηση του μοιραίου, όπως δήλωσε, ασχολείται ιδιαίτερα με την αρχαία τραγωδία και τη μεταφορά της στη σημερινή εποχή. Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης υποστηρίζει ότι διαμέσου της επαναδόμησης των προβλημάτων που περιγράφονται στην αρχαία τραγωδία, θα μπορέσουν οι άνθρωποι να δουν πώς και τι σκέφτονται για τον άνθρωπο, ο οποίος έχει συμπαρασυρθεί στη δίνη (Σουζούκι 1995).

Παρουσιάσαμε κάποιους σημαντικούς σταθμούς στην εξέλιξη της πορείας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, η οποία απέδειξε ότι παρά τις όποιες παρεμβάσεις στο αρχικό κείμενο και τη νέα σκηνική γλώσσα, ότι διατηρεί την κλασική της αξία, τον πυρήνα της ακέραιο, φανερώνοντας έτσι νέες ποιότητες αυξάνοντας ταυτόχρονα τη δημοτικότητά της σε παγκόσμιο επίπεδο. Από την άλλη, μελετήσαμε τη στροφή των θεωρητικών του θεάτρου και των σκηνοθετών στο σώμα του ηθοποιού, θεωρούμενο ως σύμβολο αλλά και ως φορέα και μέσο έκφρασης υποσυνείδητων εμπειριών και βαθύτερων δυνάμεων της ανθρώπινης φύσης.

³⁴ Η McDonald αναφερόμενη στην παράσταση του Σέλλαρς, υποστηρίζει ότι οι προσθήκες, οι αλλαγές και οι δροσερές καινούργιες ιδέες συμβάλλουν να μεταφερθεί η αρχαία τραγωδία στους σύγχρονους καιρούς ενώ επισημαίνει ότι με αυτό τον τρόπο αναπαράγονται πολλά αμφίσημα μέρη του πρωτότυπου καινούργια και εντυπωσιακά (McDonald 1993 104-106).

³⁵ Τα σχόλια του Σουζούκι για την αρχαία ελληνική τραγωδία έγιναν κατά τη διάρκεια της συζήτησής του με το Θεόδωρο Τερζόπουλο στους Δελφούς στις 24 Αυγούστου 1995 (Τερζόπουλος 2000).

Αρχαία Τραγωδία και Θεόδωρος Τερζόπουλος

Ο Τερζόπουλος όπως ο Σέλλαρς, ο Σουζούκι, ο Σέχνερ και ο Μύλλερ, υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης θα πρέπει να μπορεί να παίρνει το υλικό του έργου και να το δουλεύει με το δικό του τρόπο, άρα να γίνει ένας καινούριος συγγραφέας³⁶. Με αυτό τον τρόπο εργάζονται οι σκηνοθέτες – δημιουργοί (auteur), οι οποίοι βάζουν τη δική τους σφραγίδα στο έργο βασιζόμενοι στην ιδεολογία και την αισθητική τους ελέγχοντας πλήρως το σύνολο του έργου. Έτσι λοιπόν, ο Έλληνας σκηνοθέτης αντιμετωπίζει την αρχαία τραγωδία απελευθερωμένος από στερεότυπα και μοντέλα, με βασικά εργαλεία τον ρυθμό, τη φωνή και το σώμα. Έρχεται σε ρήξη με το ελληνικό κατεστημένο αφού η αποδόμηση, η βία, η φόρμα, η γεωμετρική ακρίβεια και η τελετουργία ξενίζουν και προκαλούν. Παράλληλα, αναγνωρίζει στην ελληνική τραγωδία κοινά στοιχεία με το θέατρο Νο χαρακτηρίζοντας και τα δύο ως τελετουργικά θέατρα, τα οποία περιγράφουν ακραίες καταστάσεις (Τερζόπουλος 2000:91). Παρόλα αυτά, τη δεκαετία του '80 σύμφωνα με τη Βαροπούλου, η μεγαλύτερη μερίδα του ελληνικού κοινού και των κριτικών θεωρούσε βλάσφημο το κοίταγμα της τραγωδίας μέσα από άλλους πολιτισμούς, ασεβή την αποδόμηση και απωθητικό τον παρορμητισμό (Βαροπούλου 2000: 9).

Όπως ένας χάρτης μπορεί να διαβαστεί με πολλούς τρόπους και να γίνει αιτία για πολλές τυχαίες συναντήσεις, έτσι και το κείμενο είναι ένα καθοδηγητικό πλάνο που μας δίνει τη δυνατότητα να κινούμαστε μπρος και πίσω ανάμεσα στη γεωγραφία των έσω και των έξω, σ' ένα φανταστικό θεατρικό ταξίδι που το μοιραζόμαστε με το κοινό (Τερζόπουλος 2000:58).

³⁶ Σύμφωνα με τη Σιδηροπούλου, η κατάργηση της «λογοτεχνοποίησης» του θεάτρου στη σύγχρονη θεατρική πράξη, χαρακτηρίζει τη δουλειά πολλών εμπνευσμένων δημιουργών κρατώντας έτσι ζωντανή τη συζήτηση για την εγγενή διττότητα του θεάτρου (Σιδηροπούλου 2013: 11).

Ο Τερζόπουλος, η αρχαία τραγωδία και το σώμα

Ο Τερζόπουλος, ανήσυχος και ανικανοποίητος μετά την παράσταση της *Γέρμας* (1982) αναζητά ένα διαφορετικό υλικό, με βάθος. Το βρίσκει στην αρχαία τραγωδία. Σε αυτήν αναγνωρίζει τη βαθιά ύλη της δομής και ένα σύνολο από κώδικες μέσω των οποίων θα επικοινωνεί με τους θεατές αν και, οι κώδικες αυτοί πολλές φορές αναμένεται να καταστραφούν (Τερζόπουλος 2000:50). Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος επιλέγοντας να ανεβάσει της *Βάκχες* του Ευριπίδη (1986), αναζητά τις σωματικές πηγές ενέργειας και προσπαθεί να ενεργοποιήσει με τους ηθοποιούς του το σώμα.

Η έρευνα του σκηνοθέτη, θα τον οδηγήσει στη δημιουργία της μεθόδου του. Η μέθοδός του θα είναι αποτέλεσμα πολλών ετών έρευνας και προσπάθειας. Με το σύστημα εργασίας του, αναζητά το σώμα του ηθοποιού, το οποίο είναι κρυμμένο και καταπιεσμένο από τον νου. Το σώμα λοιπόν, ως φορέας ψυχοσωματικής ενέργειας, αναμορφώνεται από τις μνήμες του, ενώ όταν υπερβεί το φράγμα της κόπωσης, μεγαλώνει τα όρια της ψυχολογικής και σωματικής αντοχής του (Τερζόπουλος 2015β:14). Επιπρόσθετα, ο σκηνοθέτης ο οποίος χαρακτηρίζει το θέατρό του ως Θέατρο της Ενέργειας (Τερζόπουλος προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 81), αναζητεί στο σώμα του ηθοποιού του την ενέργεια. Λέγοντας ενέργεια εννοεί την κίνηση στο χώρο και τον χρόνο καθώς και την εσωτερική κίνηση. Η ενέργεια αυτή, απελευθερώνεται μέσω της καθημερινής άσκησης και γίνεται αντιληπτή ως βίωμα και ως σωματική μνήμη (Τερζόπουλος 2015β: 14).

Καταρχάς, δεν υπάρχει τραπέζι στην πρόβα, ούτε καρέκλες ούτε τσιγάρα, ούτε καφές. Αυτά δεν υπήρξαν ποτέ. Πάμε και αρχίζει το training. Το πρώτο που κάνουμε δεν είναι το κείμενο, είναι η σωματική άσκηση. Ο καθένας μπαίνει και πρέπει να χαλαρώσει. Φέρνει απ' έξω στρες από την καθημερινότητα, προβλήματα, αγωνίες. Όλα αυτά πρέπει να τα αφήσει έξω από την πόρτα. Όταν μπαίνει, πρώτα βάζει τη φόρμα του, βγάζει τις

κάλτσες του και ασκείται ξυπόλητος κάνοντας μια ώρα την προετοιμασία (Τερζόπουλος προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 80).

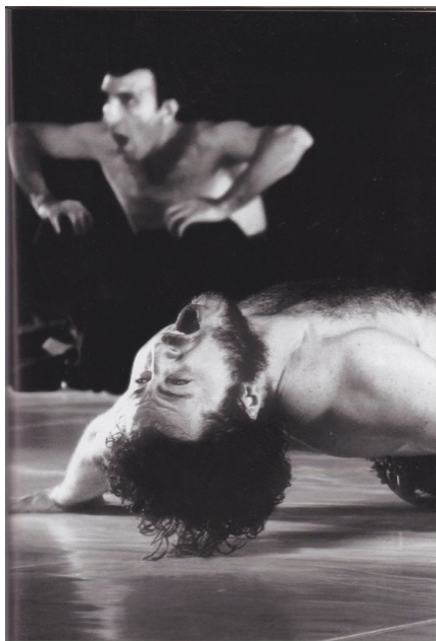
Η πρακτική λοιπόν εφαρμογή της μεθόδου του Τερζόπουλου απαιτεί πειθαρχία, ισχυρή θέληση και πίστη. Καταρχήν, η προετοιμασία ξεκινά από την αναπνοή. Οι ηθοποιοί αυτοσυγκεντρώνονται και ελέγχουν την αναπνοή. Μετά από καθημερινές ασκήσεις διαφραγματικής αναπνοής, οι ηθοποιοί μπορούν να αναπνέουν και να παράγουν ήχο ανεμπόδιστα ακόμη και σε δύσκολες σωματικές θέσεις (βλ. εικ.24). Παράλληλα ασκούν τις επτά ενεργειακές ζώνες από τις οποίες αποτελείται το ανθρώπινο σώμα. Διευκρινιστικά, ο σκηνοθέτης υποστηρίζει πως η ιδέα των ενεργειακών ζωνών προέρχεται από τη μελέτη του σώματος μέσα από το διονυσιακό υλικό, αναγνωρίζοντας φυσικά των συσχετισμό τους με τη yoga και με άλλες σχετικές τεχνικές. Αξιοπρόσεκτο είναι ότι τα τελευταία χρόνια οι ενεργειακές ζώνες απασχόλησαν και άλλα συστήματα εκπαίδευσης στον κόσμο όπως είναι το *Lucid Body* με δημιουργό τη Fay Simpson, καλλιτεχνική διευθύντρια του Impact Theater, η οποία θεωρεί ότι μέσω των συγκεκριμένων ασκήσεων, οι ηθοποιοί οδηγούνται στην προσωπική ανάπτυξη και κατά συνέπεια στη δημιουργικότητα (Potter 2011: 135). Παρόμοια και ο Τερζόπουλος υποστηρίζει ότι με τις ασκήσεις στις ενεργειακές ζώνες, απεγκλωβίζεται η ζωτική ενέργεια, το σώμα απελευθερώνεται και χαλαρώνει, ώστε να γίνεται ανοιχτός αγωγός, να διευκολύνεται η αναπνοή και να αυτοσυγκεντρώνονται οι ηθοποιοί. Οι ηθοποιοί ακολούθως προχωρούν στην άσκηση της αποδόμησης, η οποία είναι εξαιρετικά σημαντική για τον σκηνοθέτη. Εκτενής αναφορά στη μέθοδο του σκηνοθέτη, στις ασκήσεις, συμπεριλαμβανομένης αυτής της αποδόμησης, υπάρχει στο βιβλίο του *Η Επιστροφή του Διόνυσου* (2015). Κατά την άσκηση της αποδόμησης, η οποία φαίνεται αρκετά επώδυνη³⁷, τα μέλη του σώματος αυτονομούνται και οι σωματικοί άξονες των ηθοποιών χαλαρώνουν και

³⁷ Όλη η διαδικασία της αποδόμησης καθώς και άλλες σαράντα ασκήσεις υπάρχουν οπτικογραφημένες στο DVD το οποίο συνοδεύει το βιβλίο *Η Επιστροφή του Διόνυσου*.

ενεργοποιούνται. Οι ηθοποιοί, τότε αισθάνονται ευφορία και οδηγούνται σε υπερβατική κατάσταση. Τότε, το υποσυνείδητο γίνεται πηγή ενέργειας και Τέχνης.

Από τη μέθοδο στην παράσταση

Με δεδομένα τα παραπάνω, το σώμα μετά την προετοιμασία θα μεταλλαχτεί σε πρωτογενές υλικό, αφού πλέον έχει ανοιχτούς ενεργειακούς άξονες, είναι έτοιμο για αναμόρφωση και ανοιχτό στους ερεθισμούς. Ως επακόλουθο, το απελευθερωμένο πλέον σώμα και απαλλαγμένο από κοινωνικά κατάλοιπα, μεταβάλλεται σε παγκόσμιο και αρχετυπικό. Μιλώντας για το παγκόσμιο σώμα ο Τερζόπουλος σε συνέντευξη που παραχώρησε στη Χατζηδημητρίου³⁸, τόνισε την ανάγκη να βγει η σωματική ενέργεια αγγίζοντας το κέντρο έτσι ώστε να συνενωθούν οι πολιτισμοί, αφού η βαθιά μνήμη είναι η ίδια.



Ηρακλής Μαινόμενος, Ευριπίδη, Αθήνα, 1999, Γεκκίν Ντικινσιλέρ. Φωτογραφία: Γιοχάννα Βέμπτερ. (εικ. 21)

³⁸ Χατζηδημητρίου 2010: 82.

Ενεργειακό σώμα

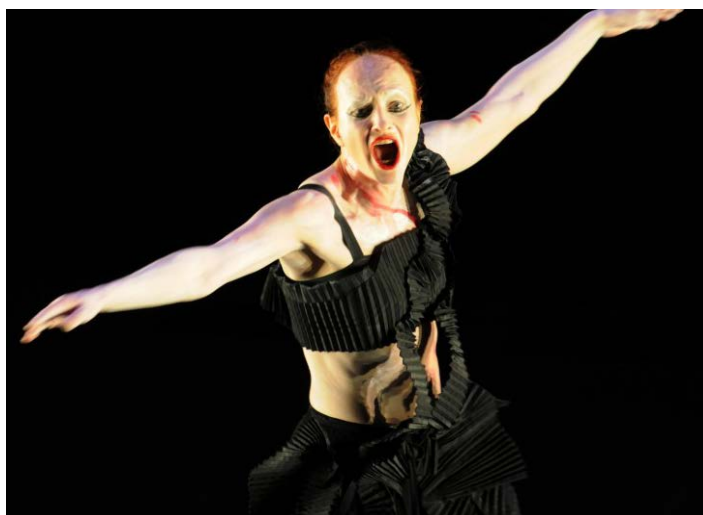


Ο Άκης Σακελλαρίου ως Διόνυσος με αυτονομημένα άκρα. Η μορφή του παραπέμπει σε πανάρχαιες εικόνες οι οποίες είναι εγκαθιδρυμένες στο ασυνείδητο. *Βάκχες*, Ευριπίδη, (1986). Φωτογραφία: Lothar Sitzeck, Pierre Guillaume. (εικ. 22)

Τα αποτελέσματα της μεθόδου του Θεόδωρου Τερζόπουλου στην αρχαία τραγωδία είναι εμφανή και χαράσσονται στη μνήμη των θεατών³⁹. Ξεκινώντας την παρατήρησή μας από την παράσταση *Βάκχες* (1986), διαπιστώσαμε ότι τα σώματα έχουν έντονα γωνιώδη στοιχεία και είναι απελευθερωμένα σε πρωτόγονες, δαιμονικές στάσεις καθώς αφηγούνται το δικό τους κείμενο (βλ. εικ 6.) και (εικ 22). Τα απελευθερωμένα σώματα από τις απαγορεύσεις του ανδρικού και του γυναικείου φύλου, ερμηνεύουν ρόλους και των δύο φύλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι στις *Βάκχες* (1986) ο ρόλος του Τειρεσία, ο οποίος αποδίδεται από τη Σοφία

³⁹ Τον Τερζόπουλο τον συνάντησα (θεατρικά) πριν από πάρα πολλά χρόνια. Χωρίς να με έχει κερδίσει απόλυτα η πρότασή του, ακόμα στοιχειώνει τη μνήμη μου εκείνη η παράσταση, κι ας έχω δει άπειρες στο ενδιάμεσο. Έχει τον τρόπο να φτιάχνει σκηνές με ένταση, δουλεύει με τις πιο αρχέγονες ρίζες της παράδοσης αλλά και ζωτικά ένστικτα των ηθοποιών του, προκειμένου να ανασύρει από τη λήθη τα, εγγεγραμμένα στον γενετήσιο κώδικά μας, μυστήρια του σύμπαντος. Πιο πολύ μυστηριακή μέθεξη και λιγότερο αναπαραστατική τέχνη, το θέατρό του έχει αποκτήσει σταθερή αξία, εφόσον και ο ίδιος δεν κάνει εκπτώσεις. (Πρασά 11/7/2010).

Μιχοπούλου, ενώ στις *Βάκχες* (2015) ο ρόλος του Διόνυσου αποδίδεται από την Ελένα Μορόζοβα.



Η Ελένα Μορόζοβα ως Διόνυσος, *Βάκχες*, (2015). Electrotheatre Stanislavski, Μόσχα. (εικ. 23)

Ακόμη ένα σημείο στο οποίο αξίζει να σταθούμε είναι το ενεργειακό σώμα. Το εντοπίζουμε μεταξύ άλλων, στην παράσταση *Ηρακλής Μαινόμενος* (1999), στην οποία το σώμα εκπέμπει τεράστια εσωτερική ένταση ενώ κινείται ελάχιστα. Παρόμοια πάλλονται στο έδαφος και τα σώματα των ηθοποιών στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (2010). Το παλλόμενο σώμα χαρακτηριστικό στο θέατρο του Τερζόπουλου, συναντούμε και στη μέθοδο του Σουζούκι. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Jeffrey Fracé, ένας εκ των συμμετεχόντων ηθοποιών στα εργαστήρια του Σουζούκι, η κίνηση του σώματος είναι αργή ωστόσο όλοι οι μύες πάλλονται (Potter 2011:134). Επανερχόμενη σε άλλο σημείο της παράστασης του *Προμηθέα Δεσμώτη* (2010) (βλ. εικ24), τα σώματα τα οποία είναι άρτια γυμνασμένα, παρατάσσονται διαγώνια σε πλήρη γεωμετρική φόρμα, ερμηνεύουν και διοχετεύουν την ενέργεια στο κοινό. Οι φωνές των ηθοποιών, Ελλήνων, Γερμανών και Τούρκων, ακούγονται δυναμικές, παρά τη δύσκολη στάση στην οποία βρίσκονται λόγω της κατάλληλης προετοιμασίας. Οι ηθοποιοί των τριών διαφορετικών εθνικοτήτων, χρησιμοποιούν κοινούς σωματικούς κώδικες, όπως παρόμοιες είναι οι σωματικές

αντιδράσεις των ανθρώπων σε ακραίες καταστάσεις σε όλο τον κόσμο⁴⁰, στοιχεία τα οποία αναδεικνύουν το παγκόσμιο σώμα του Τερζόπουλου. Αναμφισβήτητα, το παγκόσμιο ενεργειακό δυνατό σώμα, οφείλεται σε όλη τη σειρά ασκήσεων της μεθοδολογίας του Τερζόπουλου με κυριότερες τις ασκήσεις αναπνοής και την άσκηση της αποδόμησης.



Ηθοποιοί τριών εθνικοτήτων προβάλλουν τα κοινά δεσμά των λαών μιλώντας παγκόσμια γλώσσα, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου, (2010). Ελευσίνα⁴¹ (εικ.24)



Αίαντας του Σοφοκλή, (2008), Φωτογραφία: Johanna Weber. (εικ.25)

⁴⁰ «Το γέλιο, το κλάμα, το πένθος, όπου κι αν είμαστε, σημαίνουν το ίδιο πράγμα παντού.» (Χατζηδημητρίου 2010:82).

⁴¹ Το μοναδικό σκηνικό της παράστασης του Γιάννη Κουνέλλη, αποτελούμενο από μακριά σχοινιά που είναι δεμένα με πέτρες προβάλλει τα κοινά δεσμά των λαών.

Το σώμα σε εσωτερική δύνη

«Προσπαθώ να βιώσω το πάθος και τον πόνο που παρέχει το πάθος, τον πόνο του πάθους. Για να φτάσω στο μάθος.» (Τερζόπουλος 2000: 81)

Οι οριακές καταστάσεις, όπως είναι η αγωνία και ο θάνατος, αναγκάζουν τον άνθρωπο ο οποίος ως παρουσία μέσα στον κόσμο διαρρέει και ναυαγεί να επιστρέψει στον εαυτό του και να γίνει ύπαρξη. Αυτός είναι ο λόγος κατά τον Jasper για τον οποίο ο θάνατος πρέπει να θεωρηθεί ως ο λόγος που επιβάλλει στον άνθρωπο το νόημα της ύπαρξης (Κούτρας 1994: 128). Κατά τον ίδιο τρόπο, το πένθος τροφοδοτεί τον αέναο αυτοσχεδιασμό στην αναζήτηση της Ιθάκης, ο οποίος δημιουργεί ένα ατέλειωτο υπαρξιακό επαναπροσανατολισμό (Τερζόπουλος 2015β: 72). Ο Έλληνας σκηνοθέτης, εκφράζει την άποψη, ότι ο άνθρωπος από τη στιγμή της γέννησής του πενθεί τον κόσμο τον οποίο έχασε βγαίνοντας απ' τη μήτρα και έκτοτε συνεχίζει ως πρόσωπο τραγωδίας την πένθιμη πορεία του, γι' αυτό και η συμφιλιώσή του με το θάνατο είναι απαραίτητη.

Η οδύνη της τραγωδίας μεταμορφώνει το σώμα του ηθοποιού σε αρχέγονο, ευρισκόμενο σε προγλωσσικό στάδιο. Η πιο γνωστή σκηνή, η οποία χαρακτηρίζει το θέατρο του Τερζόπουλου, είναι αυτή της Αγαύης στις *Βάκχες* (1986) (εικ.4), στην οποία κρατά πάνω από το κεφάλι της το κεφάλι του νεκρού γιου της, Πενθέα. Αρχικά, η παιδοκτόνος μάνα δεν αναγνωρίζει ότι το κεφάλι ανήκει στο γιο της, ενώ αντίθετα, το παρουσιάζει περήφανη ως τρόπαιο του κατορθώματός της μεγεθύνοντας έτσι την τραγικότητά της. Το σώμα μεταφέρει την ενέργειά του στο πρόσωπο και συγκεκριμένα στο στόμα, το οποίο παραμένει ανοιχτό προσπαθώντας να αρθρώσει λέξεις. Η γλώσσα, αδυνατώντας να αρθρώσει λόγο⁴² εξαιτίας του υπερβολικού

⁴² Σχετικά με την «ομιλούσα» αλαλία ο Τσατσούλης προτείνει το σχήμα που περιλαμβάνει την εξής διαδικασία: φορτισμένο ενεργειακά σώμα εν κινήσει, επικέντρωση ενεργειακής φόρτισης στο πρόσωπο και ειδικά στο στόμα, παραγωγή ηχομορφικών παραγλωσσικών σημείων μέσω αναπνοής, ενεργοποίηση και κινητικότητα χείλεων και γλώσσας, παραγωγή άναρθρων παραγλωσσικών σημείων και παραγωγή έναρθρου λόγου (Τσατσούλης 2013:250).

πόνου, βγάζει άναρθρους ήχους και μετατρέπεται σε αγωγό, κέντρο της κινητικότητας που διαπερνά το σώμα το οποίο φαίνεται ανενεργό (Τσατσούλης 2013:248).



Πέρσες, Αισχύλου, (1990). Φωτογραφία: Johanna Weber. (εικ. 26)

Ο βαθύς πόνος και το πένθος παίρνει υλική υπόσταση και στους *Πέρσες* (1990) (εικ.26) όταν η βασίλισσα Άτοσσα, μητέρα του Ξέρξη, διηγείται τον εφιάλτη, προάγγελο της καταστροφής και του θανάτου. Η κραυγή του πόνου της μάνας παίρνει υπερμεγέθη μορφή όταν ο Αγγελιαφόρος με το λευκό πρόσωπο του θανάτου, τοποθετεί στο πρόσωπό της ένα ορθογώνιο μεγεθυντικό φακό δίνοντας στο θρήνο μορφή. Τότε ο πόνος και η ενέργεια επικεντρώνονται στο στόμα, το οποίο αυτονομείται από το υπόλοιπο σώμα. Σε παρόμοιο μοτίβο, στον *Προμηθέα Δεσμώτη*

του Αισχύλου (1995), το σχεδόν ακίνητο σώμα του Προμηθέα δονείται με κάθε σφυροκόπημα του απρόθυμου Ήφαιστου όχι εξωτερικά αλλά εσωτερικά. Ακολουθώς, το σώμα μεταμορφώνεται από την οδύνη, καθώς ο λαιμός τεντώνει και το κεφάλι γέρνει προς τα πίσω χωρίς να αρθρώσει λόγο, παραπέμποντας σε ζώδη ένστικτα. Ο Τσατσούλης υποστηρίζει πως στην πραγματικότητα το βουβό σώμα βρίσκεται σε ιλιγγιώδη εσωτερική κίνηση ολόκληρου του κορμιού με τα αυτονομημένα άκρα να μεταδίδουν δονήσεις σε όλο το σώμα. Σχολιάζοντας το στόμα, επισημαίνει ότι συγκεντρώνει τη δόνηση και πληρούται από σάλιο, το οποίο συσσωρεύεται και ρέει ως ένδειξη εντατικής προσπάθειας να μετατρέψει την ενέργεια σε λέξεις (Τσατσούλης 2013: 248).

Βακχεία έκσταση και μανία

«Στην κατάσταση της δημιουργίας ο άνθρωπος ξεφεύγει από τον εαυτό του. Σαν να βυθίζει έναν κάδο μέσα στο υποσυνείδητό του και αντλεί κάτι που κανονικά είναι πέρα από τις δυνάμεις του». E.M. Forster⁴³

Έκ-σταση σημαίνει την έξοδο κάποιου από τον εαυτό του. Από τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη ορίζεται η έκσταση ως η αποδέσμευση του ανθρώπου από τον εαυτό του και από τα άλλα όντα, ώστε να βυθιστεί στο μυστικό σκοτάδι της αγνωσίας το οποίο θα του επιτρέψει να ενωθεί με εκείνο που ίσταται υπεράνω πάσης ουσίας και γνώσεως (Πελεγρίνης 2005: 189). Επίσης, από αρκετούς ερμηνεύεται ως μια κατάσταση ένωσης του ανθρώπου με το θεό. Ενώ, όπως επισημαίνει ο Dodds, ο σκοπός της λατρείας του Διόνυσου ήταν η έκσταση, εννοώντας την αποδέσμευση του ανθρώπου από τον εαυτό του ή ακόμα και τη βαθιά αλλαγή της προσωπικότητάς του (Dodds 1996: 70). Αναμφισβήτητα, η έννοια της έκστασης βρίσκεται στο έργο του Αρτώ, ο οποίος πρότεινε ένα θέατρο, στο οποίο να δημιουργούνται καταστάσεις

⁴³ (Dodds 1996: 59).

καταληψίας και εκστασιασμού, όπως αυτό που έκαναν οι χοροί των Δερβίσηδων και των Αϊσσάουα και που απευθύνεται στον οργανισμό, όπως η θεραπευτική μουσική ορισμένων φυλών (Αρτώ 1992: 94). Η βακχεία οδηγεί εκεί όπου το σώμα απελευθερώνεται ώστε να ρέει ελεύθερα η ενέργεια. Τα ένστικτα και οι επιθυμίες ενεργοποιούνται χωρίς απαγορεύσεις. Το σώμα τότε βρίσκεται σε έκσταση και ενεργεί υπό την επήρεια της διονυσιακής έξαρσης. Τη σημασία της έκστασης αναγνωρίζει και ο Γκροτόφσκι αφού τη θεωρεί απαραίτητη ώστε ο ηθοποιός να προσφερθεί ολοκληρωτικά στο θεατή με όλες τις ψυχικές και σωματικές του δυνάμεις, οι οποίες ξεπηδούν από τις πιο απόκρυφες περιοχές του είναι του και των ενστίκτων του (Γκροτόφσκι 1971: 30). Αναντίρρητα, η βακχεία και η έκσταση παίζουν σημαντικό ρόλο στο έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου, τόσο στη μέθοδό του⁴⁴ σχετικά με την προετοιμασία των ηθοποιών του, όσο και στο σκηνοθετικό του έργο.

Παρόλο που το βασικό αντικείμενο μελέτης στην εργασία μας είναι η αρχαία ελληνική τραγωδία, θα ήταν μεγάλη παράλειψή μας να μην αναφέρουμε το πρώτο δείγμα βακχευόμενου, εκστασιασμένου σώματος στη *Γέρμα* (1982), του Τερζόπουλου, μιας και ο ίδιος τη χειρίζεται ως τραγωδία. Στη *Γέρμα* (εικ.27), η Ανέζα Παπαδοπούλου παρουσιάζεται με σώμα, του οποίου τα άκρα, αφού έχουν αποδομηθεί, έχουν ανασυντεθεί σε νέα ζώωδη τρομακτική μορφή που ταραξεί τον θεατή προσφέροντάς του μια πρωτόγνωρη εμπειρία. Πρόκειται σύμφωνα με τη Χατζηδημητρίου, για μια κατάσταση εκστατικής κατάληψης και υπέρβασης που θα μονοπωλήσει το σκηνοθετικό ενδιαφέρον από τις *Βάκχες* μέχρι τον *Ηρακλή* και τον *Αίαντα* (Χατζηδημητρίου 2010:33).

Από τις *Βάκχες* λοιπόν, μέχρι σήμερα, βασικό χαρακτηριστικό του *Θεάτρου Άπτις* είναι το βακχευόμενο σώμα, το οποίο σπαράζει πενθεί και βρίσκεται σε ίλιγγο. Το βακχευόμενο σώμα, το έχουμε ήδη συναντήσει στα προηγούμενα παραδείγματα

⁴⁴ Ως προς τη μέθοδό του όπως άλλωστε είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο σκηνοθέτης ερεύνησε κοινωνικά δρώμενα στα οποία οι συμμετέχοντες έφθαναν σε στάδιο έκστασης. Το ίδιο εφάρμοσε με τους ηθοποιούς του σε πρακτικό επίπεδο με παρόμοιο αποτέλεσμα.

του απελευθερωμένου και ενεργειακού σώματος, όπως είναι για παράδειγμα το σώμα της Σοφία Μιχοπούλου ως Αγαθή (βλ. εικ. 4) και το σώμα του Τάσου Δήμα ως Προμηθέα, αφού για τον σκηνοθέτη η έκσταση είναι μια τεχνική την οποία εφαρμόζουν οι ηθοποιοί σε όλες τις παραστάσεις, ώστε το σώμα αφού βρει τις πηγές ενέργειας να απελευθερώνεται. Πέραν των παραδειγμάτων που ήδη αναφέρθηκαν στην εργασία μας, θα προσθέσουμε κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα βακχευόμενου σώματος, εβρισκόμενου σε έκσταση, από τις *Βάκχες* (1986). Καταρχήν, το σώμα της Καλλιόπης Ταχτσόγλου φαίνεται ότι βρίσκεται σε κατάσταση καταληψίας, με αποδυναμωμένες τις νοητικές λειτουργίες διεγείροντας τα συναισθήματα του θεατή στο κάθε χτύπημα του τυμπάνου.

Χαρακτηριστικά είναι τα όσα γράφει ο Γιώργος Σαμπατακάκης

Ο ηθοποιός στο θέατρο του Τερζόπουλου, μέσα από αυστηρά μελετημένες ασκήσεις και αυτοσχεδιασμούς, οδηγείται «παραπραξιακά» (ασυνείδητα και με τη μορφή σωματικής διολίσθησης-lapsus) σε συγκεκριμένες περιοχές της σωματικής μνήμης, αν όχι αρχετυπικές, σίγουρα πανανθρώπινες (όπως το τίναγμα του κεφαλιού προς τα πίσω, που παρουσιάζεται ως κίνηση έκστασης και απώλειας της συνείδησης στις ευριπίδειες *Βάκχες*, στ. 864-5 (Σαμπατακάκης 2011: 381).

Ακόμη ένα σημείο στο οποίο αξίζει να σταθούμε, είναι το σώμα το Άκη Σακελλαρίου. Ο Σακελλαρίου ως Διόνυσος (εικ.22), κινείται σε πρωτόγονες στάσεις με τα μέλη του σώματος σαφώς αποδομημένα, να απελευθερώνουν ενέργεια, η οποία μεταφέρεται στο θεατή, ξυπνώντας ριζωμένες μνήμες. Τέλος, ο Δημήτρης Σιακάρας ως Πενθέας, κατά τη διάρκεια της μεταμπίεσης, σαν σε κατάσταση μέθης, μεταμορφώνεται σε γυναίκα, βιώνοντας μία εκστατική κατάσταση. Επιπλέον, σε κατάσταση έκστασης φαίνεται να βρίσκονται και τα πρόσωπα στις άλλες τραγωδίες που ανέβασε το Θέατρο Άτις όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τον Κώστα Ζαχαράκη και

τη Καλλιόπη Ταχτσόγλου στους *Πέρσες* (1990) και τη Σοφία Μιχοπούλου στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1996).

Παρόλα αυτά, οι ηθοποιοί του θεάτρου Άτις φαίνεται ότι στη σκηνή βιώνουν έντονα συναισθήματα, ότι όντως βρίσκονται σε υπερβατική κατάσταση και ότι πραγματικά εξαντλούνται. Αντίθετα, ο σκηνοθέτης διευκρίνισε ότι οι ηθοποιοί στη σκηνή είναι απελευθερωμένοι και χαλαροί ενώ ταυτόχρονα αισθάνονται χαρά και ευωχία.

Δεν υπάρχει πόνος. Όλα αυτά είναι απελευθέρωση. Όταν βρεις τις πηγές της ενέργειας στο σώμα, όταν δουλεύεις κινητοποιείται όλο το σώμα, τότε αυτόματα απελευθερώνεται ο ηθοποιός. Δηλαδή χαλαρώνει, το αίμα κυκλοφορεί από τις πατούσες μέχρι το κεφάλι. Γι' αυτό και υπάρχει μια τεχνική, για όλο αυτό, ο ηθοποιός χαίρεται. Αυτό είναι η έκσταση, η Βακχεία, δημιουργεί την ευωχία, τη χαρά. (Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015. βλ. παράρτημα σελ. 80)



Γέρμα, Φρεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, (1982). (εικ. 27)

Μανία

Ο Διόνυσος και η διονυσιακή μανία, ο Ηρακλής ο μαινόμενος, η Μήδεια του Μύλλερ σε παροξυσμό θυσίας και αυτοκαταστροφής: μανία ιερή μανία του ηρωισμού και μανία φονική. Μανία της εκδίκησης. Οι μορφές της μανίας δεν επανέρχονται μονάχα σαν μεγάλο θέμα στις παραστάσεις του Τερζόπουλου, αλλά ανταποκρίνονται και στο μορφικό περιεχόμενο του ψυχοφυσικού θεάτρου του. (Βαροπούλου Ελένη 2000: 13)

Η έκσταση συνδέεται με τη μανία από την περίοδο της εμφάνισης της διονυσιακής λατρείας στη θρησκεία των αρχαίων ελλήνων. Ο Ηρόδοτος μάλιστα, αναφέρει πως «ο Διόνυσος παρακινεί τους ανθρώπους να μαίνονται», δηλαδή να απελευθερώνονται ή να δαιμονίζονται. Ενδιαφέρον παρουσιάζει εξάλλου η θέση του Σωκράτη «τα μεγαλύτερα αγαθά μας έρχονται δια της μανίας»⁴⁵.

Επιπλέον, η μανία απασχόλησε και τον Πλάτωνα, ο οποίος αναφερόμενος στη θεϊκή μανία⁴⁶, την ταξινόμησε σε τέσσερις τύπους. Η τελεστική ή τελετουργική μανία, η οποία έχει ως προστάτη το θεό Διόνυσο⁴⁷, την οποία ήδη είδαμε να περιγράφεται στα Αναστενάρια, είναι χαρακτηριστική ιδιαίτερα στις *Βάκχες*. Από την άλλη, στη Στωική ηθική, όπως περιγράφεται από το Διογένη τον Λαέρτιο, όταν ο άνθρωπος συμπεριφέρεται σωστά έχει φρόνηση, ενώ όσοι δεν έχουν φρόνηση κάνουν τα πάντα με τρέλα, συνεπώς, η έννοια της μανίας είναι αντίθετη με την έννοια της φρόνησης (Graver 2003:46).

⁴⁵ Πλάτωνος Φαίδρος 244^A

⁴⁶ Όπως και ο Πλάτωνας, τόσο ο Εμπεδοκλής όσο και το Ηρόδοτος διαχωρίζουν τη μανία σε δύο γενικές κατηγορίες. Σε αυτήν που προέρχεται από φυσικά αίτια και σε αυτή που προέρχεται από θεϊκά ή υπερφυσικά.

⁴⁷ Ο Dodds, ο οποίος εξέτασε εις βάθος το θέμα της μανίας, περιγράφει τους άλλους τρεις τύπους μανίας: α. η προφητική μανία, που έχει προστάτη το θεό Απόλλωνα β. τη ποιητική μανία που εμπνέουν οι Μούσες και γ. την ερωτική μανία που εμπνέουν η Αφροδίτη και ο Έρως. Dodds 1996: 59.

Η βακχεία, το πένθος και η μανία του ηρωισμού είναι ζητήματα πυρηνικά τα οποία απασχολούν τον Τερζόπουλο. Για το σκηνοθέτη, η μανία είναι η ουσία της Βακχείας, ενώ αποτελεί ταυτόχρονα την προϋπόθεση της τραγωδίας (Χατζηδημητρίου 2010: 55). Η μανία λοιπόν, παρουσιάζεται στον *Ηρακλή Μαινόμενο*, του Ευριπίδη (1999) και στην *Κάθοδο* (1999) η οποία δημιουργήθηκε από τις τραγωδίες *Ηρακλής Μαινόμενος* του Ευριπίδη και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή. Στην *Κάθοδο* κατά το σκηνοθέτη, ο Ηρακλής μετά τη δολοφονία της γυναίκας του και των παιδιών του, δεν οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η μανία του είναι θεόσταλη αλλά νιώθει ένοχος και αναζητεί εξαγνισμό (Τερζόπουλος 04/04/1999). Επιπρόσθετα, η μανία που καταλύει το πρώην ηρωικό σώμα του Ηρακλή των *Τραχινίων* ταυτίζεται με αυτό του *Ηρακλή Μαινόμενου*. Εκτός από την *Κάθοδο*, η μανία υπάρχει και στον *Προμηθέα* του Αισχύλου, όπου γίνεται εμμονική και αυτοκαταστροφική αφού στρέφεται στο στομάχι του σαν τη μανία με την οποία το γεράκι τρώει το συκώτι του (Συνέντευξη Τερζόπουλου 06/11/2012).

Στο έργο του Τερζόπουλου *Αίας, η τρέλα*, 2004, καταλαμβάνει τον Αίαντα θεϊκή μανία. Ο Αίαντας, αδυνατώντας να χειριστεί την προσβολή που δέχτηκε από τη μη απόδοση των όπλων, σε κατάσταση μανίας, σκοτώνει τα ζώα με ελάχιστες στερεότυπες γραμμικές κινήσεις, ενώ, καθώς κορυφώνεται η μανία, ακούγεται με εμμονική επαναληπτικότητα η λέξη «*δαίμονας*». Ο Τερζόπουλος χρησιμοποιώντας ελάχιστο από το αρχικό κείμενο του Σοφοκλή, παρουσιάζει την μανία του Αίαντα χρησιμοποιώντας ως βασικό εργαλείο το σώμα του ηθοποιού. Επιπλέον, τα πρόσωπα των ηθοποιών με τη δύναμη της εικόνας φανερώνουν ότι βρίσκονται στο μεταίχμιο ανάμεσα στη λογική και την τρέλα. Επομένως, και στην περίπτωση του έργου *Αίας, η τρέλα*, όπως και στην περίπτωση του *Αίαντα* του Σοφοκλή⁴⁸, η μανία, η οποία καταλαμβάνει τον ήρωα είναι θεϊκή.

⁴⁸ Ο Αίαντας μέσα στην τρέλα του χρησιμοποιεί μια φοβερή γλώσσα που «κάποιος δαίμονας και όχι άνθρωπος τον δίδαξε». Στο Dodds 1996: 62.



Αίας, η τρέλα, (2004). Φωτογραφία: *Johanna Weber*. (εικ.28)

Συμπεράσματα

Ταξιδεύοντας στο έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου καταλήξαμε στο γεγονός ότι η περίπτωση του Έλληνα σκηνοθέτη είναι ξεχωριστή τόσο για τα ελληνικά θεατρικά δρώμενα όσο και για τα διεθνή. Συνεργάζεται μέχρι σήμερα, με φορείς από πολλές χώρες, με ηθοποιούς διαφόρων εθνικοτήτων, ενώ οι μελέτες για το έργο του μεταφράζονται σε πολλές γλώσσες⁴⁹. Άρα το θέατρό του δικαιολογεί το χαρακτηρισμό «Θέατρο του Κόσμου» αφού έχει παγκόσμια απήχηση και «μιλά» σε διεθνή γλώσσα. Ο Έλληνας σκηνοθέτης, ταξίδεψε έξω από τα ελληνικά σύνορα, για να γνωρίσει και να μάθει άλλους λαούς και πολιτισμούς, να διδάξει την ελληνική τραγωδία και τους ελληνικούς μύθους αποκτώντας ταυτόχρονα διεθνή φήμη και αναγνώριση.

⁴⁹ Ο σκηνοθέτης ξεκίνησε τη σκηνοθετική του πορεία το 1977 και έκτοτε, για τριάντα οκτώ χρόνια συνεχίζει αδιάκοπα μέχρι σήμερα. Με το θέατρο Άτις σκηνοθετεί τα τελευταία τριάντα χρόνια κάνοντας παγκόσμιες περιοδείες, ενώ συμμετέχει σε διεθνή φεστιβάλ και διεθνής διοργανώσεις. Τα βιβλία του εκδίδονται στα γερμανικά, ρώσικα, ισπανικά, κινέζικα και πολωνικά ενώ η μέθοδός του διδάσκεται σε διεθνείς ακαδημίες θεάτρου. Επιπλέον, συνεργάζεται με ηθοποιούς από Κολομβία, Τουρκία, Κίνα, Πολωνία, Ρωσία και Γερμανία.

Στην παρούσα διατριβή μελετήσαμε ορισμένες από τις επιρροές τις οποίες δέχτηκε ο Τερζόπουλος όπως είναι ο Κούν, ο Αρτώ, ο Γκροτόφσκι, ο Σουζούκι, ο Νίτσε καθώς και επιρροές από τα λαϊκά δρώμενα, το θέατρο της Ανατολής, τον προκολομβιανό πολιτισμό και τις τελετουργίες της Κολομβίας. Παρόλα αυτά, ο σκηνοθέτης δεν ακολούθησε κάποια σκηνοθετική σχολή ή ρεύμα, δεν μιμήθηκε και δεν αντέγραψε κάποιο πειραματικό θέατρο αλλά μελέτησε, γνώρισε, ερεύνησε και εμπνεύστηκε από τη φιλοσοφία, το θέατρο και τον πολιτισμό στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Καταλήξαμε έτσι στο συμπέρασμα ότι ο οδηγός στο ταξίδι του σκηνοθέτη υπήρξε ο Διόνυσος⁵⁰. Η βαθιά επιθυμία και αγωνία του σκηνοθέτη για σύγκρουση με την κανονικότητα, για αποδέσμευση και μαχητικότητα έχει ως σκοπό την απελευθέρωση του ανθρώπου από το ζυγό του σύγχρονου τρόπου ζωής.

Μελετώντας την πορεία του Τερζόπουλου συμπεράναμε ότι ένας επιπλέον λόγος για τον οποίο ο Τερζόπουλος συγκρούεται με το κατεστημένο και την κανονικότητα, με αυτό δηλαδή που είναι συνηθισμένο και αποδεκτό, είναι η ιδιοσυγκρασία του. Ο σκηνοθέτης λόγω βαθύτερων αναγκών επιδιώκει διαρκώς την αλλαγή, ενώ αντίθετα κουράζεται από τη μονιμότητα (Τερζόπουλος 2000: 58). Ένα επιπλέον στοιχείο το οποίο φανερώνει το συγκρουσιακό του χαρακτήρα, είναι η δυσκολία του για μόνιμη θεατρική στέγη αφού όπως δήλωσε ο ίδιος, η ιδέα της στέγης του προκαλούσε ανασφάλεια και πανικό (Τερζόπουλος 2000: 72). Επιπρόσθετα, η τελική του επιλογή για στέγαση, στην υποβαθμισμένη περιοχή του Μεταξουργείου στην Αθήνα⁵¹, δηλώνει την επιθυμία του για διαφοροποίηση από το σύνολο.

Η μνήμη παίζει καθοριστικό ρόλο τόσο στη φιλοσοφία του Θεόδωρου Τερζόπουλου όσο και στο σκηνοθετικό του έργο. Λέγοντας μνήμη αναφερόμαστε

⁵⁰ Χαρακτηριστικά ο Τερζόπουλος εκφράζοντας την αγωνία του τονίζει τα εξής: « Λείπει ο Διόνυσος, είναι εξόριστος, η ιδέα του συγκρουσιακού ανθρώπου χάθηκε και ο δρόμος προς το μέτρο, την αρμονία, την Ιθάκη εξαφανίστηκε. Θα βρεθεί άραγε; Η τελευταία λέξη του θεάτρου δεν θα ειπωθεί ποτέ. Θα επιστρέψει ο Διόνυσος; (Τερζόπουλος 2015: 85)

⁵¹ Ο σκηνοθέτης αποκάλυψε ότι στον δεύτερο όροφο του Θεάτρου Άππς στεγαζόταν το περίφημο «μπορντέλλο της Πιπίτσας» (www.youtube.com/watch?v=aHgfMoOvn_U).

πρώτον στη μνήμη που κουβαλά ο ίδιος ο σκηνοθέτης, δεύτερον στη μνήμη που φέρει το σώμα του ηθοποιού και τέλος στην μνήμη που ανακαλείται στον θεατή κατά την παράσταση και τη μνήμη που κουβαλά φεύγοντας απ' αυτήν.

Καταρχάς, τα βιώματα του σκηνοθέτη, οι χαμένες πατρίδες και μνήμες των Ελλήνων και των Ποντίων γενικότερα, τον ώθησαν στην αναζήτηση και στην ενεργοποίηση της βαθύτερης μνήμης, στην ενασχόληση με το θέατρο καθώς και στη δημιουργία της μεθόδου του. Η αρχαία τραγωδία θα του δώσει τη βαθιά ύλη και του κώδικες μέσω των οποίων θα επικοινωνήσει με το κοινό. Ο σκηνοθέτης όμως, πηγαίνοντας κόντρα στον δυτικό λογοκεντρισμό, τον μιμητισμό και την θεατρική αναπαραγωγή θα αντικρύσει την τραγωδία μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα και θα την ανατρέψει αποδομώντας και αναμορφώνοντάς την ξεκινώντας ταυτόχρονα ένα γόνιμο διάλογο με το θέατρο της Ανατολής

Ερευνώντας λοιπόν τη φιλοσοφία και το έργο του Τερζόπουλου, μας γοήτησε ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης, οι ηθοποιοί του και τελικά οι αποδέκτες, οι θεατές, πηγαίνουν βαθιά στη μνήμη, στην καταγωγή και στα αρχέτυπα. Η δυνατότητα της φυγής από το εφήμερο και η αναζήτηση της βαθιάς ρίζας της Ελλάδας αλλά και των άλλων πολιτισμών, οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό της ανθρώπινης αξίας και στην απομάκρυνση από την όποια τοπικιστική διάθεση.

Πολύτιμο εργαλείο για την επίτευξη των στόχων του, θα αποτελέσει ο ρυθμός και η επανάληψη. Όπως προκύπτει από τα αποτελέσματα της προετοιμασίας των ηθοποιών του Τερζόπουλου, μέσω του ρυθμού της αναπνοής και της κίνησης, ο ηθοποιός απελευθερώνεται, κινείται σε ρυθμούς πρωτόγονους και ανακαλύπτει ηχογόνες πηγές. Τότε, τα άκρα αυτονομούνται και το σώμα κινείται σε στάσεις αρχέγονες. Παράλληλα, ο σκηνοθέτης με την ομάδα καθώς εργάζεται πάνω στην αρχαία τραγωδία ανακαλύπτει το ρυθμό της λέξης, ο οποίος τον οδηγεί στην ανακάλυψη του ρυθμού ολόκληρου του κειμένου.

Επιπλέον ο ρυθμός εξυπηρετεί την αφήγηση, επηρεάζει την αντίληψη και πολλές φορές οδηγεί το θεατή σε συμβολισμούς. Άλλωστε, όπως απέδειξε η έρευνα, ο ρυθμός διαμορφώνει τη μνήμη του θεατή, με αποτέλεσμα, οι παραστάσεις του Τερζόπουλου, παραμένουν στη μνήμη του ως βίωμα. Τον σκοπό αυτό, εξυπηρετεί και η επανάληψη, η οποία επιτάσσει το νόημα, ενισχύει τη σημασία και μεταδίδει στο θεατή έντονο αισθητηριακό βίωμα. Αυτό ακριβώς το στοιχείο του αδιάκοπου ρυθμού και της επανάληψης σε όλες τις μορφές, μας καθήλωσε κατά τη διάρκεια της μελέτης των παραστάσεων είτε δίνοντάς μας την αίσθηση της συμμετοχής σε κάποιο τελετουργικό δρώμενο ξυπνώντας μας ασυνήθιστα και ακαθόριστα συναισθήματα είτε εντείνοντας την ανάγκη μας για διέξοδο από την ένταση που μας είχε προκληθεί.

Επιπρόσθετα, όπως συμβαίνει και σε άλλες μορφές τέχνης, έτσι και στο θέατρο, η μη αναπαριστατική τέχνη ερεθίζει εντονότερα τη ψυχή του θεατή, αφού δημιουργεί πρωτόγνωρα συναισθήματα που όμως αντανακλούν συλλογικά βιώματα ή αναμνήσεις. Έτσι ακριβώς και στο θέατρο του Τερζόπουλου, η πραγματικότητα ανατρέπεται και το κείμενο αποδομείται.

Ο Έλληνας σκηνοθέτης έχοντας πάντα ως επίκεντρο το σώμα του ηθοποιού, το τοποθετεί σε λιτούς σκηνικούς χώρους χρησιμοποιώντας γεωμετρικές φόρμες, σύμβολα που παραπέμπουν στην ουσία του θέματος, γραμμές, ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα τα οποία εξυπηρετούν και πάλι τον πυρήνα του έργου, βίαιο φωτισμό και συγκεκριμένη χρωματική γκάμα, στοιχεία τα οποία δημιουργούν το δικό του αναγνωρίσιμο στυλ.

Τα βασικά λοιπόν εργαλεία του σκηνοθέτη αναδεικνύουν τα «πυρηνικά» ζητήματα των παραστάσεων αλλά ταυτόχρονα φέρουν και τη σφραγίδα του Τερζόπουλου και του Θεάτρου Άππς. Η εκτεταμένη χρήση της γραμμής και της γεωμετρικής φόρμας απομακρύνει δραματικά το Θέατρο Άππς από την αντικειμενικότητα ενώ ταυτόχρονα τοποθετεί το σώμα του ηθοποιού στο κέντρο της ενέργειας αλλά και της προσοχής. Απ' την άλλη μεριά, αναγνωρίσιμο στοιχείο του

Θεάτρου Άτις αποτελεί και η χρήση του χρώματος. Τα τρία χρώματα, άσπρο, μαύρο και κόκκινο, όπως προέκυψε μέσα από την έρευνά μας, είναι τα χρώματα τα οποία έχουν τον ισχυρότερο αντίκτυπο στους ανθρώπους. Συγκεκριμένα, το κόκκινο και το μαύρο είναι συνδεδεμένα με ισχυρότατα συναισθήματα, τα οποία παράγουν την αντίστοιχη ισχυρή διέγερση. Τα χρώματα λοιπόν του Θεάτρου Άτις, ξυπνούν στο κοινό ισχυρές μνήμες σχετικές με τον πόνο, τον θάνατο, το πένθος, τη βία και τον σπαραγμό. Ταυτόχρονα, ο φωτισμός εξυπηρετεί το στόχο του σκηνοθέτη για ένα θέατρο ενέργειας, το οποίο ανακαλεί τη βαθύτερη μνήμη. Το φως χρησιμοποιείται βίαια μεταδίδοντας ακραία συναισθήματα, προβάλλοντας την κατάρρευση, την τραγικότητα και το πάσχον σώμα.

Βασικό ζητούμενο για τον σκηνοθέτη, είναι η αναζήτηση του αρχετυπικού σώματος του ηθοποιού. Η απελευθέρωση του εσωτερικού υλικού του ηθοποιού, η απελευθέρωση της ενέργειάς του ως βίωμα και ως σωματική μνήμη, στοχεύει στην τελική μεταβολή και αναμόρφωσή του όπως ακριβώς συμβαίνει στον Διόνυσο, ο οποίος διαμελίζεται για να ανασυντεθεί και να αναγεννηθεί (Τερζόπουλος 201:13). Ο στόχος αυτός, επιτυγχάνεται λόγω της εντατικής και τακτικής προετοιμασίας του ηθοποιού⁵² και είναι εμφανής στις παραστάσεις του Θεόδωρου Τερζόπουλου. Οι ηθοποιοί ακολουθούν σειρά ασκήσεων αναπνοής, οι οποίες οξύνουν τις πνευματικές και διανοητικές λειτουργίες, ενώ παράλληλα, ασκούν τις επτά ενεργειακές ζώνες, με τις οποίες ο ηθοποιός αυτοσυγκεντρώνεται και απελευθερώνεται. Τέλος, οι ηθοποιοί εκτελούν την άσκηση αποδόμησης, η οποία ενεργοποιεί τους άξονες του ηθοποιού και τους οδηγεί αναγεννημένους σε μία κατάσταση υπερβατική

Ως αποτέλεσμα της τεχνικής, διαπιστώσαμε πως τα σώματα στη σκηνή είναι απελευθερωμένα, δυνατά, ευρισκόμενα σε πρωτόγονες στάσεις και σε θέση να

⁵² Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Θεάτρου Στανισλάβσκι, Ανατόλι Βασίλιεφ, μετά τις *Βάκχες* (2015) σχολίασε τους Ρώσους ηθοποιούς, τους οποίους είδε «μεταμορφωμένους απ'τη μέθοδο του Τερζόπουλου και την ελληνική ενέργεια. Σε ένα μήνα τους είδα να μετατρέπονται σε μικρούς θεούς! Προτείνω στο Θόδωρο να συνεχίσουμε το διάλογό μας στην τέχνη και στην ζωή. Είναι φορέας της πηγής της αρχαίας τραγωδίας» (Κλεφτογιάννη 31/01/2015)

αφηγούνται το κείμενό τους, με μία γλώσσα αμιγώς θεατρική. Ο βαθύς πόνος, το πένθος, η βακχεία και η μανία, πυρηνικά θέματα με τα οποία καταπιάνεται συχνά ο Τερζόπουλος, παίρνουν υλική υπόσταση, καθώς δεν αρθρώνονται με λόγο, αλλά μετατρέπονται σε ενέργεια, η οποία διαπερνά το σώμα, καταλήγει στο θεατή ξυπνώντας του αφενός βαθιές μνήμες και αφετέρου σαγηνεύοντάς τον. Τα σώματα εμφανίζονται μεταμορφωμένα έως και παραμορφωμένα από την οδύνη, εκπέμποντας τεράστια ένταση, η οποία διοχετεύεται στο κοινό χρησιμοποιώντας κοινούς, παγκόσμιους κώδικες, τους οποίους αντιλαμβάνονται με παρόμοιο τρόπο οι θεατές, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό.

Μετά το πέρας της μελέτης μας και της εμπειρίας που αποκομίσαμε, διαπιστώσαμε ότι το σώμα στην τελική του μορφή, όπως προσφέρεται στο θεατή αποτελεί το ισχυρότερο εργαλείο αλλά και το πιο ουσιαστικό μέσο του σκηνοθέτη για τη διαδικασία της αποκάλυψης της μνήμης. Αυτό αποδεικνύεται από τα έντονα και άγνωστα συναισθήματα που διεγείρει στο θεατή η εικόνα του παλλόμενου, εκστασιαζόμενου σώματος. Το σώμα του ηθοποιού διοχετεύει στον θεατή μία υπερβατική ενέργεια, την οποία αν ο θεατής είναι δεκτικός σε αυτή, θα επιτρέψει να τον διαπεράσει σαν ρίγος, θα επικοινωνήσει με τον ηθοποιό και ακολούθως θα απελευθερωθεί μέσα από αυτόν. Τέλος, μέσα από τον πόνο και την έκσταση που τεχνικά βιώνει ο ηθοποιός, οδηγείται τελικά στην ευωχία μαζί με τον θεατή ο οποίος έχει πια απελευθερωμένες τις αισθήσεις και τη φαντασία του.

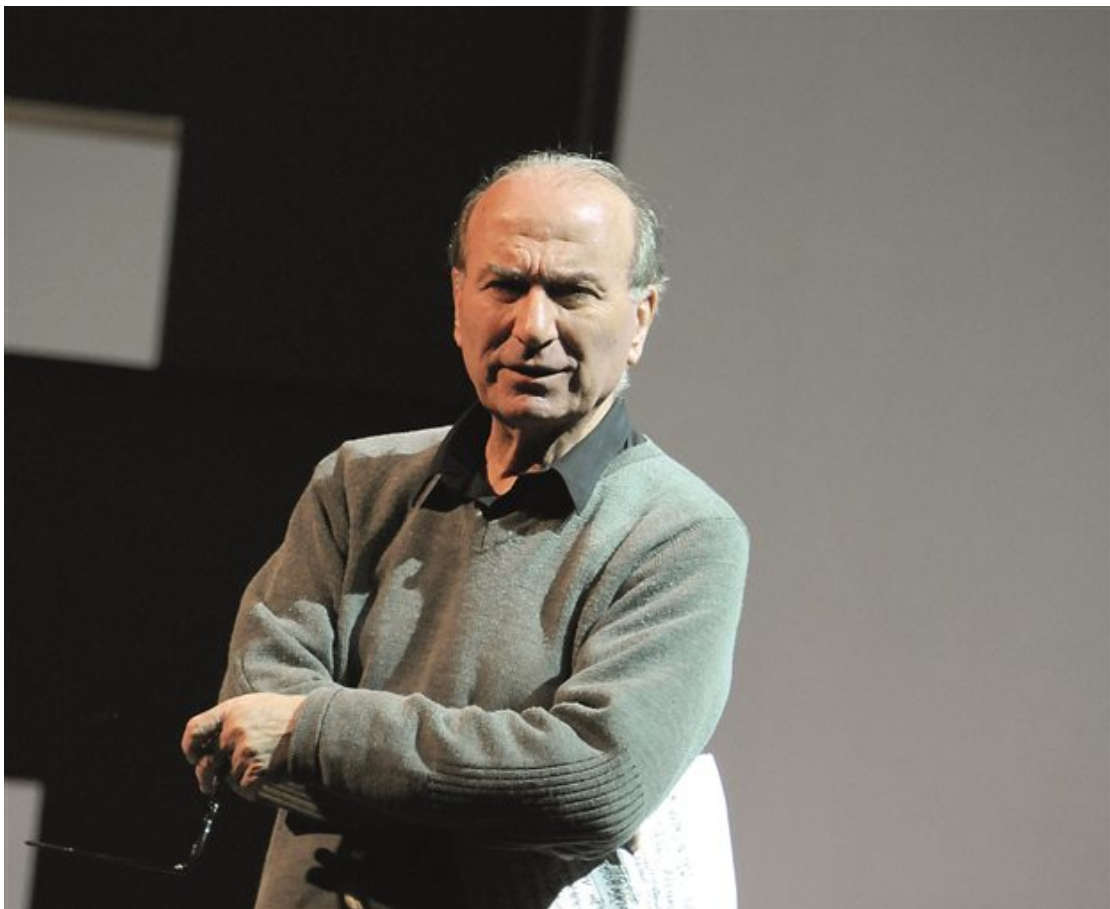
Επίλογος

Κλείνοντας αυτή την εργασία, δε θα σταθούμε σε κάποιο συμπέρασμα σχετικά με την κατηγοριοποίηση ούτε και την εξιδανίκευση του Θεάτρου του Τερζόπουλου. Παρόλα αυτά, θα αναγνωρίσουμε στον Έλληνα δάσκαλο-σκηνοθέτη μία συγκεκριμένη πρόταση στον χώρο του παγκόσμιου θεάτρου βασισμένη σε μία συγκεκριμένη μεθοδολογία στην οποία η ελληνική τραγωδία έχει ουσιαστική θέση. Η πρόταση αυτή πηγάζει από τη φιλοσοφία του σκηνοθέτη για ένα θέατρο αληθινό και

όχι αληθοφανές. Για ένα θέατρο της ουσίας, του πυρήνα και της ενέργειας. Η εργασία μας ολοκληρώνεται με την απάντηση του σκηνοθέτη σχετικά με το όραμά του για το μέλλον.

«Να συνεχίσω να διδάσκω την τραγωδία. Αυτό είναι το καθήκον του σκηνοθέτη.»

(Τερζόπουλος, προσωπική συνέντευξη 07/04/2015 βλ. παράρτημα σελ. 85)



Θεόδωρος Τερζόπουλος. Φωτογραφία: Johanna Weber.(εικ.29)

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Barthes, R. 1977. *From Work to Text*. London: Fontana.
- Cole, E. 2014. Fisher- Lichte, E. «Dionysus Resurrected. Performances of Euripides' 'The Bacchae' in a Globalizing World», *Blackwell Bristol Lectures on Greece, Rome and the Classical Tradition*. London: University College London, 26-26.
- Colin, R. 2007. *Bodily Awareness : The Theater writings of Michael Chekhov and Tadashi Suzuki*. Bowling Green: Bowling Green State University.
- Decreus, F. 2010. “Does a Deleuzean Philosophy of Radical Physicality Lead to the ‘Death of Tragedy’? Some Thoughts on the Dismissal of the Climactic Orientation of Greek Tragedy”, *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Hall, E. και Harrop, S. (επιμ.). London: Duckworth.
- Dzulkipli, M. A. κ.α. 2013. «The Influence of Colour on Memory Performance: A Review», *Malays J Med Sci*. Mar; 20(2): 3–9.
- Fischer-Lichte, E. 2013. *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides The Bacchae in a Globalizing World*. Chichester: Wiley–Blackwell.
- Ford, P. 2013. *Dig: Sound and Music in Hip Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Graver, M. 2003. “Mania and Melancholy: Some Stoic Texts on Insanity”, *Gestures: Essays in Ancient History, Literature and Philosophy Presented to Alan L Boegehold*. Bakewell, W. G. and Sickinger, J. P. (επιμ.). Oxford: Oxbow Books.
- Hadjidimitriou, P. 2007. “The Bacchanalian Body in Theodoros Terzopoulos theater”, *The Flesh Made Text Made Flesh Cultural and Theoretical Returns*

- to the Body*. Detsi- Diamanti, Z., Kitsi-Mitakou, K. and Yianopoulou, E.(επιμ.).
New York: Peter Lang.
- Hall, E. 2010. *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Bristol Classical Press.
 - Ioannidou, E. 2010. "From Translation to Performance Reception: The Death of the Author and the Performance Text", *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Hall, E. και Harrop, S.(επιμ.). London: Duckworth.
 - Kermode, F. 1975. *The Classic: literary images of permanence and change*. New York: Viking Press
 - Kierkegaard, S. 2009. *Repetition and Philosophical Crumbs*. Oxford: Oxford University United States Press.
 - Kryszewski, W. 1981. "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater: A Semiotic Perspective", *Poetics Today* Vol. 2, No. 3: 141-161.
 - Loke, M. 1987. "Butoh: Dance of Darkness", *The New York Times* 1 Νοεμβρίου.
 - Morita, T. 1985. *Kumadori*. Tokyo: JICC.
(URL: <http://thestorybehindthefaces.com/2012/01/20/kumadori-japanese-kabuki-theatre-makeup/>)
 - Potter, N. 2011. "Let' s Get Physical: What' s Happening Now?", *American Theatre*. Vol. 28 Issue 1, 48-137. 8p.
 - Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring Performance: the Director in Contemporary Theatre*. New York: Pgrave Macmillan.
 - Thaut , M. 2008. *Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*. New York: Taylor and Francis
 - Tracy, J. P. 2003. *It' s Not All in Your Head: The Tests Don' t Show Everything*. Bloomington: Trafford Publishing.

- Wiles, D. 2008. *Γεωμετρώντας το χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ελληνόφωνη

- Άππια, Α. 1971. *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Αρτώ, Α. 1992. *Το θέατρο και το είδωλό του*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Βαρβέρης, Γ. 1982. «Γέρμα» *Η κρίση του θεάτρου (Σεπτέμβρης): 581*.
- Βαροπούλου, Ε. 2000. *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άπτις: Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*. Αθήνα: Άγρα.
- Γεώργας, Δ. 1990. *Κοινωνική Ψυχολογία*. τόμ. Ι. 3^η εκδ. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Γεώργας, Δ. 1990. *Κοινωνική Ψυχολογία*. τόμ. ΙΙ. 3^η εκδ. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κραϊήγκ, Γκ. 1971. *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*. Αθήνα: Δωδώνη.
- Γκροτόφσκι, Γ. 1971. *Για ένα φτωχό θέατρο*. Αθήνα: Αρίων.
- Γραμματάς, Θ. 2010. «Μάουζερ», *Θεόδωρος Γραμματάς*, 3 Μαρτίου
(URL <http://theodoregrammatas.com/2010/03/03/μάουζερ/>)
- Δήμας, Τ. 2014. Συνέντευξη στη Μαρία Κυριάκη «Αφιέρωμα: Τερζόπουλος- Τάσος Δήμας, Εμμονή και μνήμη» *Επί Σκηνής* 13 Ιουνίου.
- Καντίνσκι, Β. 1981. *Για τον πνευματικό στην τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κλέε, Π. 1989. *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Κλεφτογιάννη, Ι. 2015, «Κριτική της Ιωάννας Κλεφτογιάννη. Βάκχες στο Electrotheatre Stanislavski στη Μόσχα», *Propaganda. gr*. 31 Ιανουαρίου.
(URL <http://propaganda.gr/author/kleftogianni/>)
- Κούτρας, Δ. 1994. *Θέματα Φιλοσοφίας: Η επιστημολογική θεώρηση του κόσμου και της Ιστορίας*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Λεοντάρης, Γ. 2013. «Ομιλία για την τελετή ανακήρυξης του Θεόδωρου Τερζόπουλο σε επίτιμο διδάκτορα του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου», Ναύπλιο 22 Μαΐου.
- Λοβέρδου, Μ. 1999. «Νέα Κάθοδος για την ομάδα Άτις», *Το Βήμα* 4 Απριλίου.
- Μακντόναλντ, Μ. 1993. *Αρχαίος Ήλιος, Νέο Φως: Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στη Σύγχρονη Ελληνική Σκηνή*. Αθήνα: Εστία.
- Μαρκαντώνης, Ι.Σ. 1990. *Ανθρωπαγωγική*, τόμ. ΙΙ. Αθήνα: Δέσποινα Μαυρομάτη.
- Μάρου, Β. 1959 «Ντοκιμαντέρ *Αναστενάρια*».
(URL <https://www.youtube.com/watch?v=QqVCtZ9pRyQ>)
- Μπαρτζελιώτης, Λ. 1989. *Φιλοσοφία και Επιστημονική Έρευνα: Γνωσιοθεωρεία*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μυριάγκος, Α. 2013. «Συνέντευξη στη Μαρία Κυριάκη. Εμμονή και Μνήμη», *Επί Σκηνής* 20 Φεβρουαρίου.
- Νίτσε, Φ. 1954. *Η γέννηση της τραγωδίας: από το πνεύμα της μουσικής*. Αθήνα: Μαρή.
- Παππά, Α. 2013 «Συνέντευξη στη Μαρία Κυριάκη. Εμμονή και Μνήμη» *Επί Σκηνής* 30 Ιανουαρίου.
- Πατσαλίδης, Σ. 2011. «Αναγνωστικό/ερμηνευτικό εργαλείο και δύο πίνακες», *Θεόδωρος Γραμματάς* 21 Οκτωβρίου.
(URL <http://theodoregrammatas.com/2011/10/21/1325/>)
- Πατσαλίδης, Σ. 2013. «Ομιλία στο τιμητικό αφιέρωμα των 48ων Δημητρίων στο έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου». Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Πελεγρίνης, Θ. 1993. *Μάγοι της Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πελεγρίνης, Θ. 2005. *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

- Πλάτωνος Φαίδρος 244^Α.
- Πρασσά, Ν. 2010. «Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου αναμετράται με το Θέατρο Άπτις του Θεόδωρη Τερζόπουλου», *Camerastyloonline* 11 Ιουλίου.
- Σαμππατακάκης, Γ. 2008. *Γεωμετρώντας το χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Σαμππατακάκης, Γ. 2011. «Η κρίση της αναπαράστασης: Αντιρρεαλιστικές τάσεις στο Νεοελληνικό Θέατρο του 21^{ου} αιώνα», Ιωαννίδης, Γ. (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*. Αθήνα: Ergo, 367-385.
- Σέλλαρς, Π. 1993. «Ομιλία στο Carnuntum», *Αρχαίος Ήλιος, Νέο Φως: Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα στη Σύγχρονη Ελληνική Σκηνή*. Αθήνα: Εστία.
- Σιδηροπούλου, Α. 2013. «Η άνοδος του Σκηνοθέτη στον 20^ο αιώνα» *Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Τερζόπουλος, Θ. 2000. «Συζήτηση για την Ολυμπιάδα», *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άπτις: Αναδρομή Μέθοδος και Σχόλια*. Αθήνα : Άγρα.
- Τερζόπουλος, Θ. 2000. *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο Άπτις: Αναδρομή Μέθοδος και Σχόλια*. Αθήνα : Άγρα.
- Τερζόπουλος, Θ. 2012α. «Συνέντευξη στην Αγγελική Μπιρμπιλή. Τελετουργία στο Μεταξουργείο», *Athens voice.gr* 11Απριλίου.
- Τερζόπουλος, Θ. 2012β. «Συνέντευξη στην Μαρία Κυριάκη. Στοχεύοντας στον πυρήνα», *Επί σκηνής* 6 Νοεμβρίου.
- Τερζόπουλος, Θ. 2012γ. «Συνέντευξη στην Μαρία Κυριάκη. Τραγωδία και Βακχεία: Εισχωρώντας στον λευκό χρόνο», *Επί σκηνής* 24 Νοεμβρίου.
- Τερζόπουλος, Θ. 2013. «Συνέντευξη στην Ιωάννα Μπλάτσου. Στο άβατο της Μεθόδου του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Athens Voice.gr*, 4 Δεκεμβρίου.
- Τερζόπουλος, Θ. 2015α. «Συνέντευξη στη Ματίνα Καλτάκη. Ο Αθηναίος της εβδομάδας», *Lifo* 11 Φεβρουαρίου.

- Τερζόπουλος, Θ. 2015β. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Η Επιστροφή του Διόνυσου*. Αθήνα: Θέατρο Άπτις.
- Τερζόπουλος, Θ. 2015γ. «Συνέντευξη στην Έλενα Ξανθουδάκη Βαρνάβα. Ο Διόνυσος στο Μεταξουργείο», 07/04/2015.
- Τσακίρης, Μ. 2004. «Σώμα και πράξη: Μεταξύ φαινομενολογίας και νευροεπιστημών», *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*. Δερμεντζόπουλος και Χ. Σπυριδάκης, Μ. (επιμ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Τσατσούλης, Δ. 1999. «Η μανία και το δηλητήριο», *Ημερησία* 8-9 Μαΐου: 15.
- Τσατσούλης, Δ. 2013. «Εξόριστος λόγος. Αφωνία, αλωσσία και υλικότητα της γλώσσας στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου», *Παράβασις* 11: 245-254.
- Χαραλαμπίδης, Α. 1994. *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα*. τόμ. 1. Θεσσαλονίκη: University studio Press.
- Χατζηδημητρίου, Π. 2010. *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*. Θεσσαλονίκη: Univesity Studio Press.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ – Μέρος του παρατήματος ενσωματώνεται στο κυρίως μέρος της μελέτης.

Συνέντευξη Θεόδωρου Τερζόπουλου. Ο Διόνυσος στο Μεταξουργείο

07/04/2015 Θέατρο Άτις, Λεωνίδου 7, Μεταξουργείο, Αθήνα



Στα γραφεία του θεάτρου Άτις στο Μεταξουργείο (07/04/2015)

-Για τη μέθοδό σας, την οποία άλλοι ονομάζουν βιοδυναμική, άλλοι βιοενεργειακή, έχουν γραφτεί πολλά. Πώς εξελίσσεται σήμερα;

-Εγώ δε την ονομάζω ούτε βιοδυναμική ούτε βιοενεργειακή. Είναι η επιστροφή του Διόνυσου. Σε αυτό το σύστημα εργασίας, βασική προϋπόθεση του ηθοποιού είναι η ενέργεια. Πώς αντλείται η ενέργεια; Ποιες είναι η ενεργειογόνες πηγές του σώματος και με αυτή την έννοια, οι ηχογόνες, από πού αντλεί τη δύναμη και την ενέργεια για να μπορέσει να ερμηνεύσει; Εκεί είναι όλο το ζήτημα. Πώς να ερμηνεύσει κανείς μεγάλους κλασικούς μονολόγους και μεγάλα κλασικά κείμενα, στα οποία όπως βλέπεις τελευταία, χρησιμοποιούν μικρόφωνα. Παίζουν τραγωδία με μικρόφωνα. Δεν μπορούν να πουν χωρίς μικρόφωνο, πάνω από πέντε γραμμές, γιατί δεν έχουν αντοχή, δεν έχουν ενέργεια, δεν έχουν καμιά τεχνική. Το βιβλίο *Η Επιστροφή του Διόνυσου*, είναι καθαρά τεχνικό. Προτείνει ένα σύστημα, γιατί επιμένω εγώ ότι χωρίς σύστημα, δεν μπορεί να υπάρξει μεγάλη ερμηνεία μεγάλων κειμένων και δεν μπορεί να αναπτυχθεί η μεγάλη ιδέα του θεάτρου, γιατί άρχισε να τελειώνει πια.

-Ένα μέρος της μεθόδου σας περιλαμβάνει εντατική άσκηση και οδηγεί τον ηθοποιό στην έκσταση.

- Ναι, μπορεί να τον οδηγήσει στο τέλος σε μια κατάσταση υπερβατική. Ακόμα και στην έκσταση. Σε όλα αυτά βάζουμε εισαγωγικά.

- Πώς βιώνει ο ηθοποιός αυτή την υπερβατική κατάσταση. Υπάρχει πόνος;

- Δεν υπάρχει πόνος. Όλα αυτά είναι απελευθέρωση. Όταν βρεις τις πηγές της ενέργειας στο σώμα, όταν δουλεύεις κινητοποιείται όλο το σώμα, τότε αυτόματα απελευθερώνεται ο ηθοποιός. Δηλαδή χαλαρώνει, το αίμα κυκλοφορεί από τις πατούσες μέχρι το κεφάλι. Γι' αυτό και υπάρχει μια τεχνική, για όλο αυτό, ο ηθοποιός χαίρεται. Αυτό είναι η έκσταση, η Βακχεία, δημιουργεί την ευτυχία, τη χαρά, οπότε δεν υπάρχει πόνος. Δυσκολία υπάρχει στην πρώτη περίοδο όπου ο ηθοποιός προετοιμάζεται. Αυτό δεν μπορείς να το κάνεις σε δύο μέρες ούτε σε είκοσι δύο. Αυτό χρειάζεται πολύ μεγάλο διάστημα, μήνες για να μπει στην κυριολεξία, ουσιαστικά στο σύστημα της δουλειάς. Αν δεν μπει μέσα είναι δύσκολο. Και πρέπει να το πιστέψεις, γιατί χωρίς πίστη δεν μπορεί να γίνει τίποτα.

- Αυτό το σύστημα πώς το χρησιμοποιεί ο ηθοποιός στη σκηνή;

- Στη σκηνή ήδη έχει αυτό το βίωμα, είναι απελευθερωμένος. Δηλαδή έχει ένα σώμα, το οποίο είναι ανοιχτό. Παλιά λέγανε *άνοιξε τους άξονές σου, πάτα γερά στη σκηνή, στο σανίδι, έχει σχέση με το θεό*. Αυτό δηλαδή το ανοιχτό και το δυνατό σώμα, το οποίο τι σημαίνει; Ανοίγει τις ηχογόνες πηγές και εκδηλώνεται στη φωνή. Η χρήση του διαφράγματος είναι διαρκής και μ' αυτή την έννοια, αυτό εκδηλώνεται στην ερμηνεία. Δηλαδή χωρίς αυτό, ο ηθοποιός πρέπει να χρησιμοποιεί μικρόφωνο, πρέπει να παίζει συνεχώς frontal. Με αυτό τον τρόπο, κάποιος μπορεί να παίζει και με τις πλάτες στο κοινό. Στην παράσταση Alarm, πριν από τρία χρόνια, οι ηθοποιοί ήτανε στην κυριολεξία πλάι και ακούγονταν μια χαρά. Αυτό ήταν θέμα τεχνικής. Χρησιμοποιεί δηλαδή το σύστημα τεχνικά. Δεν το χρησιμοποιεί για να αισθάνεται την ευτυχία τη σκηνική αλλά για να αισθάνεται τη χαρά και την απελευθέρωση μέσα από την ερμηνεία. Εκεί εξελίσσεται διαρκώς, γιατί έχει τεχνική.

- Οι ηθοποιοί επανέρχονται στο στάδιο της εκπαίδευσης;

- Πάντα. Οι ηθοποιοί και είκοσι χρόνια να είναι μαζί μου, πάντα εκπαιδεύονται. Είναι διαρκής η εκπαίδευση. Αυτό δεν τελειώνει. Όπως ένας χορευτής του μπαλέτου διαρκώς εκπαιδεύεται. Όλα είναι μια άσκηση. Όλη η ζωή είναι μια άσκηση.

- Προετοιμάζοντας μια παράσταση, πότε μπαίνει το κείμενο στο τραπέζι;

Καταρχάς, δεν υπάρχει τραπέζι στην πρόβα ούτε καρτέκλες, ούτε τσιγάρα, ούτε καφές. Αυτά δεν υπήρξαν ποτέ. Πάμε και αρχίζει το training. Το πρώτο που κάνουμε, δεν είναι το κείμενο, είναι η σωματική άσκηση. Ο καθένας μπαίνει και πρέπει να χαλαρώσει. Φέρνει απ' έξω στρες από την καθημερινότητα, προβλήματα, αγωνίες. Όλα αυτά, πρέπει να τα αφήσει έξω από την πόρτα. Όταν μπαίνει, πρώτα βάζει τη φόρμα του, βγάζει τις κάλτσες του και ασκείται ξυπόλητος κάνοντας μία ώρα την προετοιμασία. Όταν τελειώσει αυτή η προετοιμασία, τότε γίνεται μια δουλειά δραματουργική, μια κουβέντα πάνω στους άξονες τους φιλοσοφικούς και όχι τους θεατρολογικούς χωρίς κλισέ όπως ρεαλισμός, σουρεαλισμός... Όλα αυτά δεν υπάρχουν. Εδώ υπάρχει ακριβώς το θέμα. Η ουσία του θέματος. Αυτό το ουσιαστικό σημείο μπορεί να βρίσκεται σε μια φράση κλειδί. Ας πούμε ότι πρέπει να ανακαλύψουμε τη φράση κλειδί.

-Αυτή η ανακάλυψη γίνεται από κοινού;

- Γίνεται όλοι μαζί ως ομάδα. Ίσως εγώ να έχω ανακαλύψει την ουσία. Βάζω όμως σε όλη τη διεργασία την ομάδα, γιατί η συλλογικότητα είναι πολύ σημαντικό ζήτημα, διότι δημιουργεί την εμπιστοσύνη. Η συμμετοχή, η συνεργασία, ο κοινός κίνδυνος και η κοινή δημιουργία.

-Ο ηθοποιός καταλήγει κάποια στιγμή στο κείμενο;

- Δε διαβάζουμε ποτέ κανένα κείμενο. Μιλάμε πάντοτε πάνω στη λέξη φράση κλειδί. Μπορεί να βρεθεί η φράση κλειδί ή σημείο. Μπορεί να είναι πέντε γραμμές. Προσπαθούμε να βρούμε το κορυφαίο σημείο ενός έργου. Τον πυρήνα. Το κέντρο του προβληματισμού, το κέντρο του έργου. Δεν πάμε γύρω γύρω. Το γύρω γύρω είναι λογοτεχνία. Δηλαδή «τη ώρα εκείνη που έβρεχε και που άνοιξε το παράθυρο και φάνηκε ο γείτονας κ.τ.λ», αυτά δεν ισχύουν στη δουλειά που κάνουμε εμείς. Και το είδες χτες στο *Amor* και υπάρχει σε όλα τα έργα. Κατευθείαν μπαίνουμε στο θέμα. Αν βρεθεί ο πυρήνας. Αυτή είναι η διαφορά του Άττις και έτσι είναι αναγνωρίσιμο σε όλο τον κόσμο. Εγώ δεν κάνω λογοτεχνία. Αυτό που κάνουμε είναι θέατρο και είναι πολύ κοντά στην ποίηση. Ένα θέατρο την ενέργειας, του κέντρου και του πυρήνα. Αυτή είναι η διαφορά. Πάω κατευθείαν στο ζήτημα. Δεν περιπλανώμαι απ' εδώ και απ' εκεί με μυθοπλασίες και ιστορίες.

-Οι ηθοποιοί βιώνουν στη σκηνή την έκσταση;

-Τεχνική είναι όλο αυτό. Όλο αυτό το σύστημα δημιουργεί μια τεχνική όπου ο ηθοποιός φαίνεται ότι είναι αληθινός. Για μένα, το θέατρο είναι ένα μεγαλειώδες υποστηριγμένο ψέμα και όλη η τέχνη, γιατί είναι μια αναπαραγωγή. Η Μήδεια δε βιώνει το έγκλημα οπότε και δε βιώνει τη μανία.

-Ποια επιρροή άσκησε ο Αρτώ στο έργο σας;

-Σε όλα τα θέατρα της βίας όπως και στο δικό μου υπάρχει ο Αρτώ. Μπορεί κανείς να το δει σε πολλούς όπως και στο έργο του Σουζούκι. Αυτό είναι ένα υλικό το οποίο μπορεί κανείς να το βρει σε πολύ βαθιές παραδόσεις. Το αρτωικό υλικό υπάρχει. Η πληροφορία η οποία εκφράζεται στα αρτωικά κείμενα προϋπήρξε. Όλα προϋπήρξαν. Απλά, ο κάθε δημιουργός το εκφράζει διαφορετικά.

- Σε ξένες παραδόσεις και τελετουργίες στράφηκε και ο Κάρολος Κούν βρίσκοντας στοιχεία της δικής μας παράδοσης.

-Ο ίδιος ήταν από τη Μικρά Ασία, την Προύσα, ήταν Ανατολίτης. Είχε όλο αυτό το υλικό, όλο αυτό το βίωμα. Ήταν πολύ κοντά στην Αρχαία Τραγωδία. Καθόρισε το ελληνικό θέατρο και την πορεία του. Είχε ασπαστεί όμως τον ψυχολογικό ρεαλισμό, τον οποίο όμως απέδιδε με ποιητικό τρόπο.

-Μαύρο, λευκό και κόκκινο. Είναι τα βασικά σας χρώματα. Ποια η λειτουργία τους στο έργο σας;

-Μαύρο. Είναι το βασικό χρώμα στο Άπτις. Το μαύρο εμπεριέχει όλα τα χρώματα και το άσπρο είναι το κλινικό, το ψυχαναλυτικό. Το κόκκινο χρησιμοποιείται πολύ προσεκτικά. Το αίμα. Δε βάζω κόκκινη μπογιά. Όχι. Είναι κόκκινα τα πανιά. Ένα κόκκινο βαμμένο αντικείμενο. Πάντα υπάρχει μια ποιητική αναφορά. Είναι συμβολικά αυτά.

-Γιατί επιλέξατε κόκκινη γόβα στον Αίαντα;

- Είναι το αίμα. Θα μπορούσε παράλληλα να είναι η απουσία της γυναίκας, η γόβα της Τέκμησας. Ο καθένας μπορεί να υποθέσει ό,τι θέλει. Ήταν ένα σουρεαλιστικό αντικείμενο. Θα μπορούσε να ήταν κάτι άλλο. Παρόλα αυτά, δεν ήταν συνηθισμένη γόβα. Ήταν γόβα σιλέτο, ήταν μαχαίρι, η βία.



Ο χώρος υποδοχής στο θέατρο Άτις (06/04/2015).

Ο ρυθμός είναι το πρώτο στοιχείο που διακρίνει κανείς στο έργο σας. Την επανάληψη των λέξεων, των φράσεων, της κίνησης. Υπάρχει ρυθμός ακόμα και στον φωτισμό.

- Ναι, αναπτύσσεται ένας ρυθμός πάντα, ο οποίος οδηγεί το κείμενο και οδηγείται από το κείμενο. Δηλαδή εξελίσσεται. Και ο φωτισμός έχει ένα ρυθμό. Αφηγείται ένα σενάριο, έχει μια αυτοτέλεια, μια ζωή, ένα αφηγηματικό ρυθμό.



Ο Τερζόπουλος ευρισκόμενος στο μπαλκόνι του γραφείου του, πάνω από το θέατρο Άπτις, λίγο πριν την έναρξη της παράστασης *Amor* (06/04/2015).

- Παρακολουθώντας κανείς την πορεία του σκηνοθετικού σας έργου, βλέπει μια επανάληψη παραστάσεων, μια κυκλική πορεία. Τι αλλάζει κάθε φορά;
- Κάποια στοιχεία μετακινούνται σε άλλες παραστάσεις και εξελίσσονται. Αυτά είναι άξονες οι οποίοι εξελίσσονται μέχρι να εξαντληθούν. Και αυτά είναι τα χαρακτηριστικά ενός στίλ, μιας τεχνοτροπίας. Αυτό που αλλάζει είναι η εποχή. Τα χαρακτηριστικά μου είναι εκεί αλλά αλλάζω πυρηνικά ζητήματα και τα φέρνω στην εποχή, χωρίς όμως να χαθεί το τελετουργικό στοιχείο.
- Το ίδιο συμβαίνει και με τις *Βάκχες*. Ξεκινήσατε με τις *Βάκχες* το 1986, τις ανεβάσατε το 2001, το 1996 και φέτος ξανά στη Ρωσία.
- Θα κάνω επτά *Βάκχες*. Οι επόμενες θα γίνουν στη Ταϊβάν το 2016, με 100 τυμπανιστές και ένα φοβερό χορό.

- Πώς βλέπετε σήμερα το ελληνικό θέατρο;

Το ελληνικό θέατρο έχει υποστεί μια γερή ζύμωση. Παρόλα αυτά αποτελείται από ένα συνονθύλευμα επιρροών. Δεν υπήρξε εθνική ελληνική σχολή. Ίσως ο Κουν να μπορούσε να αποτελέσει μια σχολή. Η Ελλάδα όμως, όλα τα καταστρέφει. Είμαστε αυτοκαταστροφικοί και ξεριζώνουμε ότι βγαίνει. Αποτελούμαστε από μια γεροντοκρατούμενη κοινωνία, χωρίς παράδοση νέων, όπως συμβαίνει σε ξένες χώρες. Εγώ κάνω θέατρο του κόσμου. Αυτό δεν έχει πατρίδα. Γι' αυτό, αρνούμαι να ενταχθώ στο σύστημα. Σκόπιμα μένω απ' έξω. Δουλεύω με τους δικούς μου όρους.

- Ποιο είναι το όραμά σας για το μέλλον;

- Να συνεχίσω να διδάσκω την τραγωδία. Αυτό είναι το καθήκον του σκηνοθέτη.