

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Η «ΣΑΓΗΝΗ» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ Θ. ΤΕΡΖΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΣΤΗΝ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «ALARME»**

Αικατερίνη Κήκου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Ελένη Γκίνη**

ΑΘΗΝΑ 2021

Σημείωμα Συγγραφέα

Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή του ΑΠΘ κ. Γιάννη Σταυρακάκη για την πολύτιμη καθοδήγηση, τον καθηγητή του ΑΠΚΥ κ. Γεώργιο Κράια για τις σημαντικές παρατηρήσεις και ιδιαιτέρως την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Ελένη Γκίνη για την υπομονή και την όλη υποστήριξή της. Θερμές ευχαριστίες, επίσης, σε όλο το διδακτικό προσωπικό του ΑΠΚΥ για τους πρωτοίδωμένους ορίζοντες γνώσης που μου άνοιξαν. Για το όμορφο ταξίδι στην αποκαλυπτική σκηνή της ανθρώπινης ύπαρξης που είναι το θέατρο του Τερζόπουλου, ευχαριστώ από καρδιάς τον κ. Θεόδωρο Τερζόπουλο, με την προσδοκία πως δεν θα τελειώσει εδώ.

Η συνάντησή μου με τον κύριο Τερζόπουλο ξεκίνησε χρόνια πριν, το τελευταίο όμως διάστημα θα μπορούσα να πω ότι είναι πολύ πιο στενή και ουσιώδης, περιλαμβάνοντας προσωπικές συνεντεύξεις, κύκλους σεμιναρίων, θεατρικές παραστάσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, θεατρικά φεστιβάλ, κ.ά. Σε συζήτηση μαζί του για την εύρεση θέματος για διεξαγωγή μεταπτυχιακής διατριβής γύρω από το θέατρό του, με πολλή χαρά μου πρότεινε να καταπιαστώ με το ζήτημα της σαγήνης, ακριβώς αυτό το οποίο με απασχολούσε σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της θεατρικής μου πορείας. Η αφετηρία λοιπόν να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα ήταν αυτή η προτροπή. Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να δείξει πώς θεματοποιείται η έννοια της σαγήνης στο θέατρο του Τερζόπουλου παίρνοντας ως υπόδειγμα τεκμηρίωσης την παράσταση ΑΛΑΡΜ, την οποία ο ίδιος ο σκηνοθέτης μου πρότεινε, ανάμεσα σε άλλα έργα του, ως το κατεξοχήν έργο το οποίο κινείται γύρω από τον άξονα της σαγήνης και ειδικότερα τη σαγήνη της εξουσίας. Οριοθετώντας το έργο από την πλευρά της σαγήνης και μόνον, η διατριβή επιχειρεί, μ' έναν συνθετικό και συγκριτικό, ως προς τις επικρατούσες περί αυτήν αντιλήψεις (παγίδευση, αποπλάνηση, κ.λπ.), λόγο, να αναδείξει πώς ο Τερζόπουλος ανασύρει αυτήν την ξεχασμένη από την αρχαία σοφιστική έννοια και την επαναφέρει στην σκηνική του πρακτική, προσδίδοντάς της ένα διαφορετικό περιεχόμενο και επανατοποθετώντας την σε θέση ύψιστης σημασίας. Στην εργασία αναλύονται όψεις της σαγήνης που εντοπίζουμε στις διάφορες εκφάνσεις της παράστασης, ενώ ακολουθούν κρίσεις και συγκριτικά σχόλια. Ως κατακλείδα, διατυπώνεται ένα προσωπικό σχόλιο ως προς τους δρόμους που διανοίγει αυτή η νέα προσέγγιση από το θέατρο ΑΤΤΙΣ. Αυτό που προσθέτει στις θεατρικές σπουδές η συγκεκριμένη μελέτη είναι να προβάλλει ότι η αναγεννημένη μορφή σαγήνης που ανατοποθετεί επί σκηνής ο Τερζόπουλος μπορεί να αναδείξει μία καινούργια μαγεία και γοητεία που δεν καθυποτάσσει-καθοδηγεί τον θεατή, αλλά τον καλεί σε μια εγρηγόρσια, ισότιμη δυαδική σχέση με τον ηθοποιό.

Περίληψη

Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να δείξει πώς θεματοποιείται η έννοια της σαγήνης στο έργο του Θεόδωρου Τερζόπουλου, παίρνοντας ως υπόδειγμα την παράσταση ALARME. Το θεωρητικό μέρος της εργασίας επιχειρεί να περιγράψει τις βασικές φιλοσοφικές εννοιολογήσεις της σαγήνης, από τις αρχικές της συνδηλώσεις στην αρχαία ελληνική και τη βιβλική γραμματεία έως και τον 20ό αιώνα. Επισκοπούνται η ετυμολογική προέλευση της έννοιας και οι σημασίες της, η σχέση της με την αρχαία Σοφιστική και οι επακόλουθες εννοιολογήσεις της κατά τη ρωμαϊκή περίοδο και τον Μεσαίωνα, καθώς και στη σκέψη του 20ού αιώνα, με ιδιαίτερη αναφορά στο έργο του Ζαν Μποντριγιάρ, όπου επιχειρείται να καταδειχθούν οι σχετισμοί και συνάψεις του με τη σκηνική πράξη του Τερζόπουλου, στο πλαίσιο μιας κριτικής της νεωτερικότητας και του εργαλειακού λόγου. Περιγράφεται, επίσης, η θεωρητικοποίηση της σαγήνης στην ψυχανάλυση, κυρίως στο έργο των Φρόιντ και Λακάν.

Το παραστασιακό μέρος της εργασίας επιχειρεί να αναδείξει και να περιγράψει τις όψεις της σαγήνης στην παράσταση ALARME, με κύρια επικέντρωση στη σαγήνη της εξουσίας και τη σαγήνη της υπόκρισης. Παρουσιάζεται το πώς εκδιπλώνεται η σαγήνη σε όλες τις εκφάνσεις της παράστασης, σε σχέση προς τη γλώσσα, τον ρυθμό, τον χώρο, τον χρόνο, τη σκηνική διάταξη και μορφοποίηση, το σώμα και την υπόκριση των ηθοποιών. Αναλύεται ο μηχανισμός της σαγήνης, στο πλαίσιο μιας επανατοποθέτησης του οντολογικού ερωτήματος από τον σκηνοθέτη. Η διατριβή παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο ο Τερζόπουλος πραγματεύεται τη σαγήνη, αποκλίνοντας από τις κλασικές προσεγγίσεις, καθώς προτείνει μια ρηξικέλυθη σκηνική εκδοχή του «σαγηνεύειν», η οποία ενεργοποιεί τον θεατή, θέτοντάς του οντολογικά και υπαρξιακά ερωτήματα. Μέσα στο ιστορικοκοινωνικό συγκείμενο της συνεχιζόμενης πολύμορφης κρίσης που διαπερνά την ελληνική κοινωνία, το ALARME ενέχει τον χαρακτήρα ενός επείγοντος καλέσματος για αφύπνιση, προς ανάσχεση της πορείας προς σ' ένα ακόμη πιο δυστοπικό μέλλον.

Abstract

This thesis attempts to show how the concept of seduction is thematized in the work of Theodoros Terzopoulos, taking as a model the performance ALARME. The theoretical part of the thesis attempts to describe the basic philosophical conceptualizations of seduction, from its initial manifestations in ancient Greek and biblical literature, up to the 20th century. The etymological origins of the concept and its meanings, its relation to ancient Sophistry and its subsequent conceptualizations during the Roman period and the Middle Ages, as well as in 20th century thought, are reviewed, with particular reference to the work of Jean Baudrillard, where an attempt is made to demonstrate its relations and connections with Terzopoulos' stage action, in the context of a critique of modernity and instrumental discourse. The theorisation of seduction in psychoanalysis, especially in the work of Freud and Lacan, is also described.

The performative part of the paper attempts to highlight and describe aspects of seduction in ALARME's performance, with a main focus on the seduction of power and the seduction of subordination. It shows how seduction unfolds in all aspects of the performance, in relation to language, rhythm, space, time, stage layout and form, the body and the actors' subordination. The mechanism of seduction is analysed in the context of a repositioning of the ontological question by the director. The thesis presents the way in which Th. Terzopoulos deals with seduction, deviating from the classical approaches, as he proposes a radical stage version of "seduction", which activates the viewer, asking him ontological and existential questions. In the historical-social context of the ongoing multifaceted crisis that permeates Greek society, ALARME has the character of an urgent call for awakening, to halt the course towards an even more dystopian future.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	6
2. «ΣΑΓΗΝΗ»	7
2.1. Εννοιολόγηση της Σαγήνης.....	7
2.2. Ετυμολογική προέλευση και σημασίες	8
2.3. Σαγήνη και σοφιστική	10
2.4. Σαγήνη και ψυχανάλυση: μια πρώτη προσέγγιση.....	12
2.5. Ζαν Μποντριγιάρ και Τερζόπουλος: σημεία για τη νεωτερικότητα - Κριτική της ορθολογικότητας και του εργαλειακού λόγου	13
3. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «ALARME»	15
3.1. Η σαγήνη «κόρη του θανάτου»	15
3.2. Περίληψη έργου	17
3.3. Ο χώρος	18
3.4. Ο χρόνος	19
3.5. Ερμηνεία της σκηνικής διάταξης και της κίνησης.....	20
3.6. Οι μορφές	23
3.7. Η γυναικεία φύση	24
3.8. Το στόμα – ερμηνεία του στρογγυλού αντικειμένου	25
3.9. Η γλώσσα	27
3.10. Ο ρυθμός	31
3.11. Η εξουσία	33
3.12. Εξουσία – έρωτας	35
4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	37
4.1. Ο μηχανισμός της σαγήνης	37
4.2. Η αιώρηση του οντολογικού ερωτήματος	40
4.3. Η σαγήνη ως εκτροπή	40
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	42
ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΜΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΕΣ ΠΗΓΕΣ	45
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	45
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1.....	48

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

«Η Τέχνη δε μιλάει στους πολλούς, ούτε στους λίγους,
μιλάει πάντα στον καθένα χωριστά»

(Γ. Χειμωνάς, ελεύθερη μετάφραση *ΑΜΛΕΤ* – Πράξη Β', σκηνή 2).

Ένας ποιητής γράφει ένα ποίημα για να το διαβάσει κάποιος και ενδεχομένως να γράψει το δικό του, όπως και κάθε αναγνώστης παίρνει αυτό που θέλει ή μπορεί να πάρει από ένα κείμενο και καθίσταται διαβάζοντάς το συνδημιουργός του κειμένου.

Μέσω της σαγήνης που ασκεί το καλλιτέχνημα, ο δημιουργός απευθύνει προς τον παραλήπτη μια πρόσκληση να επικοινωνήσει μαζί του. Αλλά πώς ακριβώς εννοείται αυτή η σαγήνη από την πλευρά του δημιουργού και δη στον θεατρικό χώρο; Συχνά ο καλλιτέχνης, ο σκηνοθέτης εν προκειμένω, καθοδηγεί το κοινό, διαμορφώνοντας το πλαίσιο για το τι θα ήθελε να δει και τι να καταλάβει. Μήπως, ωστόσο, ο θεατής σαγηνεύεται περισσότερο, όταν ο σκηνοθέτης, αφήνοντάς τον ελεύθερο να ανακαλύψει αυτά που κρύβονται, τον ανάγει από απλό παρατηρητή σε «ιερό θεατή», επιφορτισμένο με μια νέα ευθύνη ενώπιον του έργου, αλλά και των άλλων θεατών;

Με τον τρόπο που πραγματεύεται ο Τερζόπουλος τη σαγήνη, αποδομώντας την ως στρατηγική ή μηχανέυμα της *libido dominandi* (επιθυμία εξουσίας), έρχεται σε ρήξη με τις κλασικές αντιλήψεις περί σαγηνευτικής εξουσίας του σκηνοθέτη, προτείνοντας έναν άλλο τρόπο σκηνικής σαγήνης, μια νέα σχέση υποκριτή-θεατή, που ανοίγει τον δρόμο για ένα δημοκρατικό θέατρο το οποίο ενεργοποιεί τον θεατή ως φορέα κοινωνικής ευθύνης.

Ο Τερζόπουλος παρουσιάζει στην ελληνική θεατρική σκηνή από το τέλος του εικοστού αιώνα έως σήμερα ένα πολύ διαφορετικό σκηνοθετικό πρόσωπο από τα καθιερωμένα, ασκώντας σοβαρή κριτική τόσο απέναντι στη στάση των πολιτών, όσο και στην εξουσία και τις πρακτικές της. Σε μία δημοκρατία σε κρίση, το θέατρό του γίνεται μέσον συμμετοχικής επικοινωνίας και αλληλοσυμπλήρωσης. Κυρίαρχη θέση σε όλες τις όψεις και διαστάσεις της θεατρικής πράξης αλλά και κοσμοθεωρίας του καταλαμβάνει η έννοια της σαγήνης, ως απόπειρας αποδιάρθρωσης του πλέγματος εξουσίας που διυφαίνει τις ανθρώπινες σχέσεις. Αντιπαραβάλλοντας στην επικρατούσα άποψη της σαγήνης (ως υπόβαθρου εξουσίας του σκηνοθέτη με στόχο την κυριαρχία και την επιβολή) την υποκριτική σαγήνη όπως αυτή θεματοποιείται στο θέατρό του, αναδεικνύει μια ξεχασμένη διαδικασία σαγηνεύσης η οποία υπονομεύει την επικρατούσα. Προτείνεται λοιπόν μέσα από το έργο του μία άλλη διανθρώπινη σχέση, κατά την οποία ο θεατής και ο

ηθοποιός δεν σχετίζονται με την προοπτική μιας σχέσης κυριαρχίας, αλλά λειτουργούν, ει δυνατόν, ισότιμα, ως συμπάσχοντες μέτοχοι της σκηνικής πράξης.

Η Ελλάδα της κρίσης, του τεράστιου κοινωνικού χάσματος και της εσωστρέφειας, λόγω του φόβου της πανδημίας, και όχι μόνον, αλλά και των επιπτώσεων από την παγκόσμια πολύμορφη κρίση (οικονομική, πολιτική, κοινωνική, περιβαλλοντική και ηθική), ήρθε αντιμέτωπη με ένα τεράστιο κύμα αβεβαιότητας και πανικού. Αυτό το πολιτικό γίνεσθαι ο Τερζόπουλος το μετουσιώνει καλλιτεχνικά, εξελίσσοντας την παραστασιακή του φόρμα από τα οικεία καλλιτεχνικά μονοπάτια, με διαφοροποιημένους νέους τρόπους, συνεπαίρνοντας το κοινό σε μία καινοφανή συμμετοχική και ενεργή παρουσία. Με επιρροές από μεγάλους σκηνοθέτες και δραματουργούς, όπως οι Μέγιερχολντ, Μπρεχτ, Μίλλερ, Βίγκμαν, Γκροτόφσκι, αρχαίες ασιατικές (ιαπωνικές κυρίως) παραδόσεις, αλλά κυρίως από τον Αρτώ, ο Τερζόπουλος εισάγει μια καθαρά προσωπική παραστατική φόρμα, προχωρώντας σε μια ακραία προσέγγιση του σώματος ως πυρήνα της υποκριτικής τέχνης, πιο επιθετική, ωμή και αρχέγονη, καθώς και ένα νέο σαγηνευτικό αισθητικό τρόπο επίδρασης στο κοινό, στο οποίο δίνει πλέον τον λόγο ως ενεργό παράγοντα της θεατρικής πράξης.

Αυτή την αναδημιουργημένη σαγήνευση θα επιχειρήσει να αναλύσει η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή. Για τους σκοπούς της έρευνας θα χρησιμοποιηθεί ως μελέτη περίπτωσης το θεατρικό έργο *ALARME* (Θέατρο ΑΤΤΙΣ 2010), αναλύοντας τις ρηξικέλευθες παραστασιακές φόρμες και τρόπους έκφρασης που προτείνει ο σκηνοθέτης, αλλά και τη φιλοσοφία που θέλει να κοινωνήσει μαζί μας, αυτή του «ιερού θεατή» και της νέας ευθύνης που προκύπτει ενώπιον του έργου και των άλλων θεατών.

2. «ΣΑΓΗΝΗ»

2.1. Εννοιολόγηση της σαγήνης

Σαγήνη... Τί έμεινε και τί ηχεί πια στα αυτιά μας από αυτήν τη λέξη την επικίνδυνη, την υπονομιονευτική, την παροπλίζουσα, την εκκαλούσα σε μια ομόθυμη ή υπνωτιστική παράδοση; Αυτήν τη λέξη που εγγράφει μέσα της, την ίδια στιγμή, τη θέληση και τον φόβο, την εφέλκηση και την απώθηση, που κατοικοεδρεύει παντού, σαν ένας ενδιάθετος δερματικός χιτώνας στην επιφάνεια των πραγμάτων που προχωρεί απειλητικά και εισβάλλει, άλλοτε αιφνίδια και καταγιστικά, άλλοτε ανεπαίσθητα, στον διαρκώς διαστελλόμενο ανθρώπινο χωρόχρονο, διαταράσσοντας την αυτάρκεια και την ηρεμία αυτού που την υφίσταται. Σαγήνη, που μόνο με μian ανασαγήνευση μπορεί να εκτοπιστεί, όπως επιτελεί το θέατρο του Τερζόπουλου.

Οπλισμένη το μυθικό της περιένδυμα, μέσα από πολλαπλές προσλήψεις, επεξεργασίες και θεματοποιήσεις, η σαγήνη φτάνει στον όψιμο Τερζόπουλο να αποτελέσει τον σηματοδότη της σκηνικής του πράξης, συγκεφαλαιώνοντας με τον πλέον δομημένο ερμηνευτικά τρόπο τους άξονες του

σκηνοθετικού του διαβήματος. Η σαγήνη, νοηματοδοτημένη μυθολογικά, φιλοσοφικά, ψυχαναλυτικά, αισθητικά, περιβεβλημένη τις ποικίλες και ενίοτε ανοίκειες μεταμορφώσεις της, επανακάμπτει για να επιβάλει το αναπότρεπτο της παρουσίας της, εισβάλλει στον στοχασμό του σκηνοθέτη.

Ο Τερζόπουλος εξετάζει τη σαγήνη στη μήτρα του μυθολογικού λόγου στην αρχέγονη και διαρκώς πάλλουσα κοιτίδα του και αφουγκράζεται τις φιλοσοφικές επεξεργασίες της που καταδεικνύουν την πάντοτε επείγουσα επίνευσή της. Διατείνεται στον ιερο-πρακτικό χώρο του θεάτρου ως ένας σαγηνευτής-σαγηνευόμενος (ή το αντίστροφο), αφού τίποτα δεν μπορεί να εκφύγει της σαγήνης και για να εκτοπιστεί χρειάζεται πάντα το παιγνίδι της ανασαγήνευσης. Σαγήνη του έρωτα, του θανάτου, της εξουσίας, της σιωπής και του λόγου, σαγήνη της επιθυμίας, σαγήνη της φωνής και του σκηνικού χώρου, σαγήνη του ανοίκειου και του εξωπραγματικού, σαγήνη του αβυσσαλέου, του παράξενου και του τρομακτικού, αλλά και η σαγήνη ως διασταύρωση και αντιστρεψιμότητα των ρόλων μεταξύ θεατή και θεώμενου, μεταξύ ορατού και αθέατου που συνέχει τη σχέση ανθρώπου και κόσμου, δεσμών και ελευθερίας. Η σαγήνη αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, έναν οντολογικό τρόπο του *είναι*, τον αρμό της συνάρθρωσης του ανθρώπου με τον κόσμο και του αντικατοπτρισμού τους.

Η σαγήνη στο θέατρο του Τερζόπουλου ορίζει την αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στους δρώντες της σκηνικής πράξης και τον θεατή/ακροατή, εκτρέποντάς τους από τις υπαρκτικές και ταυτοτικές τους βεβαιότητες, προς μιαν άλλη εμπύωση της ύπαρξης, του εαυτού και της σχέσης με αυτόν. Ως υποκριτική σαγήνη αποσκοπεί στην υπονόμηση της σαγήνης που λειτουργεί ως υπόβαθρο της εξουσίας, προτείνοντας μία άλλη διανθρώπινη σχέση μέσα από το θέατρο, μία σχέση δυαδική ισότιμη και συμμετοχική μεταξύ θεατή και ηθοποιού.

2.2. Ετυμολογική προέλευση και σημασίες

Η σαγήνη συνδεδεμένη με την έλξη, την αποπλάνηση και τη γοητεία, χαρακτηρίζεται από μια μακρά και πολυκύμαντη ετυμολογική και εννοιολογική εξέλιξη και εκβάλλει σε ποικίλα σημασιολογικά πεδία, προσλαμβάνοντας διαφορετικές σημασιολογήσεις. Φορτισμένη μυθολογικά, θρησκευτικά, φιλοσοφικά, αισθητικά, ψυχαναλυτικά, διατρέχει τον οντολογικό δεσμό του ανθρώπου με τον κόσμο, αποτελώντας μία από τις θεμελιώδεις αρθρώσεις της σχέσης με αυτόν. Διατρέχει τον κοινωνικό κόσμο, εισβάλλει στην πολιτική, καθοδηγεί τον έρωτα, εμφιλοχωρεί στα έργα της τέχνης και ενίοτε διαμορφώνει τις ανθρώπινες σχέσεις. Η δραστηριότητα αλλά και η οντολογική της πολυεΐδεια γίνονται φανερές, αν αναλογιστεί κανείς ότι μπορεί να σαγηνεύσει οτιδήποτε, ένας λόγος, ένα βλέμμα, ένας ήχος, μια ιδέα, ένα τοπίο, ακόμα και κάτι τρομερό ή αποτρόπαιο, ότι μπορεί να προστρέξουμε στις εγερτήριες εκκλήσεις μιας πολιτικής υπόσχεσης, να αφευθούμε ανενδοίαστα στο ερωτικό πάθος, να οδηγηθούμε στη λατρεία ενός χαρισματικού καλλιτέχνη κ.λ.π.. Και πώς να παραγνωρίσει κανείς την πνευματική σαγήνη ή τη σαγήνη που προκαλεί ένα

καλλιτεχνικό έργο που θα μπορούσε να διαρκεί πολύ πέραν από τον χρόνο της επιτέλεσής του, ως ένας αόρατος πέπλος παλλόμενης ευδαιμονίας που σκεπάζει για πάντα τη ζωή μας;

Η ετυμολογική προέλευση της λέξης σαγήνη ανάγεται στο αρχαιοελληνικό ρήμα σάττω ή σάσσω που σημαίνει: α) φορτώνω, «σελλώνω», β) πληρώ τροφής και ποτού, χορταίνω, γ) ικανοποιώ. Η ρίζα είναι σαγ-, όπως φαίνεται από τις λέξεις σάγμα (= σαμάρι), σάγος (= ρούχο), σαγή (= αποσκευή). Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί μεταφορικά την παθητική μετοχή στη φράση «πημάτων σεσαγμένος» (Ζερβής Χρ., <https://docplayer.gr/9379398-Opseis-tis-saginis-apoplanisis.html>), δηλώνοντας τον φορτωμένο με παθήματα και δυστυχίες. Η κατάληξη -ήνη μαρτυρεί λέξη με προελληνική αφετηρία. Αρχικά, η λέξη σαγήνη σήμαινε μεγάλο αλιευτικό δίκτυ. Για πρώτη φορά, απαντάται στα ομηρικά χρόνια ως ένα εργαλείο φορτισμένο με χρηστική αξία για τους ψαράδες. Στόχος τους ήταν ο κορεσμός, να φορτωθεί, δηλαδή το δίκτυ με πολλά ψάρια, να καταστεί πλήρες. Και ως σαγηνεία, εννοούνταν το ψάρεμα, η αλιεία. Από εδώ αποκτά τη μεταφορική σημασία της παγίδευσης και της σύλληψης. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Ηροδότου: «Την δε Σάμον σαγηνεύσαντες οι Πέρσαι παρέδωσαν Συλοσώντι έρημον εούσαν ανδρών». Εδώ η σαγήνη συνδέεται με μια διαδεδομένη περσική συνήθεια, την εκδίωξη των κατοίκων μιας καταλαμβανόμενης χώρας, και αποτυπώνει την εικόνα του διωγμού.

Η σημασία της σαγήνης ως γοητείας ανάγεται στους ελληνοιστικούς χρόνους και παραπέμπει σε μια διαδικασία σαγήνευσης, «παγίδευσης» του άλλου, μέσα από τη χρήση μιας ποικιλίας τεχνασμάτων. Στα ελληνοιστικά χρόνια σαγηνεύω σήμαινε γοητεύω, πλανώ, αποπλανώ, ενώ είχε ήδη συνδεθεί με τις πρακτικές και τη διδασκαλία των σοφιστών, οι οποίοι με την γοητεία του λόγου τους σαγήνευαν και παρέσυραν τους νέους στα «καινά δαιμόνια» της σοφιστικής διδασκαλίας. Η δια της σαγήνευσης διάδοση και εδραίωση των αντιλήψεων των σοφιστών είχε θεωρηθεί ως μορφή διαφθοράς των νέων, αφού τους εξέτρεπαν από τα παραδεδομένα «χρηστά» ήθη και τις θεωρούμενες ως «ηθικές» αντιλήψεις.

Στην Καινή Διαθήκη το ρήμα σημαίνει συλλαμβάνω κάποιον ζωντανό, όπως το ρήμα ζωγρίω, το οποίο σημαίνει αιχμαλωτίζω κάποιον χωρίς να τον σκοτώσω, σώζω. Η λέξη χρησιμοποιείται συχνά για να περιγραφούν οι κινήσεις των μαθητών του Χριστού, αρκετοί εκ των οποίων ήταν αλιείς. Μάλιστα, στο κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο η ίδια η βασιλεία των ουρανών παρομοιάζεται με σαγήνη, με δίκτυ που έχει μπει στη θάλασσα «πάλιν ομοία εστίν βασιλεία των ουρανών σαγήνη βληθείσα εις την θάλασσαν» (Ματθ. 13:47), ενώ στο απολυτίκιο της Πεντηκοστής ο Ιησούς Χριστός προβάλλεται ως «ο σαγηνεύσας την Οικουμένην», εκείνος δηλαδή που γοήτευσε και μάγεψε τα πλήθη με τη διδασκαλία του. Με την πάροδο του χρόνου η έννοια προσλαμβάνει νέες ερμηνείες. Μια ενδεχομένως πρώτη ρητή διασύνδεση της σαγήνης με τον έρωτα εμφανίζεται στον Ηλιόδωρο, ο οποίος χρησιμοποιεί τη φράση «σαγηνευθείς υπ' έρωτος». Αναγνωρίζεται εδώ η ακαταμάχητη έλξη της σαγήνης, καθώς επιφέρει αφενός ένα είδος «εκμηδενισμού» του κόσμου αφετέρου την απογύμνωση εκείνου που την υφίσταται, μια κατάσταση αυτοεκχώρησης και παράδοσης από την οποία δεν υπάρχει διέξοδος. Η σαγήνευση εφελκύει, γοητεύει, συγκλονίζει,

ενεργοποιεί, αλλά και ταυτόχρονα αιχμαλωτίζει, καθλώνει, δημιουργεί σχετισμούς και «πρωτόκολλα» προσήλωσης, δρα ως πρόδρομος και αγωγός του ανέκκλητου.

2.3. Σαγήνη και σοφιστική

Μιαν άλλη αντίληψη της σαγήνης, ως *αισθητική της σαγήνης*, αντιπαραβαλλόμενη προς την αριστοτέλεια αισθητική της μίμησης, προτείνει η αρχαία σοφιστική, με προεξάρχοντα τον Γοργία τον Λεοντίνο και τον λόγο του *Ελένης Εγκώμιον*. Όπως επισημαίνει ο Περνιόλα δύο ήταν οι κυρίαρχες οπτικές μέσα από τις οποίες αντικριζόταν η σαγήνη: εκείνη της θεολογίας και εκείνη της ακολασίας. Αν και φαινομενικά αντίθετες, οι δύο αυτές οπτικές στο βάθος ομοιάζουν, καθώς ανάγονται σε μία και μοναδική έννοια της σαγήνης, κατά την οποία μια υποκειμενική επιθυμία επιβάλλει, με το τέχνασμα ή τον δόλο, τη θέληση και την κυριαρχία της, στο πλαίσιο της οποίας ο σαγηνευτής διαθέτει έναν ενεργητικό ρόλο, ενώ ο σαγηνευόμενος αποτελεί το εξαπατημένο και ένοχο θύμα του (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 185). Η πρώτη αντιλαμβάνεται τη σαγήνη ως κακό, θεωρώντας τον σαγηνευτή έναν διαφθορέα και τον σαγηνευόμενο έναν διαφθειρόμενο, ο οποίος διαφθείρεται από τον πρώτο. Η δεύτερη εκλαμβάνει τη σαγήνη ως δύναμη και επιβεβαίωση της θέλησης ενός υποκειμένου που ξέρει και δύναται να κυριαρχεί πάνω στη θέληση του άλλου. Στην ουσία, όπως σημειώνει ο Περνιόλα, και οι δύο αυτές οπτικές «ορίζουν το σαγηνεύειν ως επιβολή μιας θέλησης μέσω της αποπλάνησης και το σαγηνεύεσθαι ως περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή συγκατάθεση στη θέληση του άλλου» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 185).

Εντελώς διαφορετική από αυτή τη θεολογική αντίληψη της σαγήνης με την έννοια της απάτης είναι η οπτική που εισάγει η σοφιστική. Η ιδέα αυτή αποτελεί μίαν από τις θεμελιώδεις θέσεις της φιλοσοφίας του Γοργία, ο οποίος απαλλάσσει το θύμα από κάθε μομφή και κάθε φταίξιμο, θεωρεί τη σαγήνη είσοδο σε μια λογική, η οποία επιβάλλεται πρώτα στον σαγηνευτή, και διαλύει τη διάσταση της παραπλάνησης και του δόλου. Από εδώ αναδύεται μια άλλη αντίληψη της σαγήνης αντίθετη προς εκείνη της δυτικής μεταφυσικής, η οποία θεμελιώνεται τόσο στην καταδίκη της σοφιστικής που κήρυξαν ο Σωκράτης και ο Πλάτωνας όσο και στο ανάθεμα που απηύθυνε ο Εβραϊσμός στην ειδωλολατρική σαγήνη (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 185).

Στο *Ελένης Εγκώμιον* ο Γοργίας απαλλάσσει την Ελένη από την περιφρόνηση και την αποδοκιμασία που υφίσταται, αποενοχοποιώντας την από τη μομφή της σαγήνης. Για τον Γοργία, όποιος παραδίδεται στα θέλγητρα του λόγου, καθώς αφήνεται να σαγηνευθεί από αυτόν, δεν είναι ουδόλως ένοχος, αντίθετα είναι πιο σοφός (δικαιότερος) από εκείνον που δεν αφήθηκε να σαγηνευθεί. Γιατί «αφήνεται να νικηθεί από την ηδονή του λόγου εκείνος που δεν στερείται ευαισθησίας». Και μόνον εκείνος «που στερείται φρόνιμης πείρας (αμαθέστερος) δεν μπορεί να σαγηνευθεί» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 186). Άρα, το να υποκύπτει κανείς στη σαγήνη αποτελεί έκφραση ιδιαίτερης σοφίας και συνακόλουθα η όποια μομφή επί τούτου είναι άδικη.

Κατά αυτό τον τρόπο διανοίγεται ο χώρος μιας άλλης λογικής της σαγήνης, η οποία επιβάλλεται τόσο στον σαγηνευτή όσο και στον σαγηνευόμενο, έχοντας μια διάσταση εντελώς ανεξάρτητη από την υποκειμενική θέλησή τους, η οποία σχετίζεται με τον καιρό, την ευκαιρία (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 187). Όπως εξηγεί περαιτέρω ο Περνιόλα, η δραστηριότητα του σαγηνευτή δεν ανάγεται πλέον στη βούληση ενός υποκειμένου για επιβολή μέσω του τεχνάσματος και της μηχανορραφίας, αλλά γίνεται κατορθωτή μέσω της «αποτελεσματικής σαγήνης», της πειθούς που δρα μετασχηματιστικά, υπακούοντας μόνον στον καιρό. Ο καιρός, επισημαίνει ο Περνιόλα, μακριά από το να εκφράζεται ή να υπόκειται σ' έναν απόλυτο νόμο ή ένα καθεστώς κοσμικής δικαιοσύνης, αρνείται κάθε ταυτότητα και διανοίγει το πεδίο μιας ριζικής διαφοράς. Τόπος του είναι το *επιεικές*, «αυτό που είναι αρμόζον και ορθό σε μια συγκεκριμένη στιγμή και είναι γι' αυτό εξ ορισμού διαφορετικό, διαρκώς αντιφατικό σε σχέση με τον εαυτό του». Ως εκ τούτου, η σαγήνη δεν είναι σε καμία περίπτωση η επιβολή μιας υποκειμενικότητας, αλλά απαιτεί τη διεργασία μιας επιμελημένης άσκησης που επιτρέπει «να λέει κανείς και να σωπαίνει, να κάνει και να αφήνει κατά μέρος αυτό που πρέπει την κατάλληλη στιγμή» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 187). Η σαγήνη ενέχει στο εσωτερικό της την πρακτική της επιτυχία, η οποία δεν επέρχεται ως αποτέλεσμα της πραγματοποίησης ενός σχεδίου. «Η ευκαιρία είναι ακριβώς η σύμπτωση λόγου και πραγματικότητας» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 187).

Πέραν από το να είναι ένα κυρίαρχο υποκείμενο ή μια παντοδύναμη προσωπικότητα, «ο σαγηνευτής στερείται ταυτότητας» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 187). Ωστόσο, αυτή η στέρση δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά λαμβάνει ποικίλες όψεις. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι η πολυτροπικότητα και η πολυσχιδία. Όπως ο ομηρικός Οδυσσεάς, ο σαγηνευτής είναι *μητιόεις*, πολύτροπος, εύστροφος, ποικίλος. «Ο σαγηνευτής – γράφει ο Περνιόλα – δεν καταλαμβάνει έναν μόνο τόπο, δεν έχει μια ταυτότητα, αλλά είναι διαφορετικός, διατεθειμένος να καταλαμβάνει πολλούς τόπους. Κατά βάθος, είναι ο *Ουδείς*» (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 188).

Αυτή η λογική της σαγήνης μετασχηματίστηκε στην αρχαία Ρώμη σε *sed-ducō* (έλκω κατά μέρος, διαχωρίζω, αποσυνδέω, διαιρώ), όπως στο έργο του Λουκρήτιου *De Rerum Natura* υμνείται η αιχμαλωτίζουσα σαγήνη της θεάς Αφροδίτης, αλλά και στο έργο του Κικέρωνα *Η Τέχνη της Πειθούς* γίνεται λόγος για τη σαγήνη της ομιλίας, η οποία γοητεύει τον νου και οδηγεί κατά βούληση προς μία κατεύθυνση ή στρέφει μακριά σε κάποια άλλη (Κικέρων Μ.Τ., 2017, σελ.28) . Η έννοια της σαγήνης επανέρχεται τον 17^ο αιώνα στο έργο του Βαλτάσαρ Γκρασιάν *El Heroe*, όπου υπογραμμίζει τον απροσδιόριστο χαρακτήρα των ιδιοτήτων του σαγηνευτή. Χαρακτηρίζεται από πλήρη απουσία ταυτότητας και η γοητεία του, όσο την έχει, συνίσταται στο ότι είναι κενός, ελεύθερος, διάφορος προς τον εαυτό του, δεκτικός στους καθορισμούς του σαγηνευομένου (Περνιόλα Μ., 1991, σελ. 192, 194).

Αυτή η διαθεσιμότητα προς την ευκαιρία παραπέμπει στην πάντα ενδιάθετη ετοιμότητα του σαγηνευτή και εξαρτάται από την εντύπωση που αυτός προκαλεί σε όσους βρίσκονται υπό την επήρεια της σαγήνης του.

2.4. Σαγήνη και ψυχανάλυση: μια πρώτη προσέγγιση

Η σαγήνη/αποπλάνηση ενέχει σημαντική θέση στην ψυχαναλυτική θεωρία. Οι όροι και η αντίστοιχη θεωρία στην οποία παραπέμπουν (θεωρία της σαγήνης ή θεωρία της αποπλάνησης) απαντώνται στην πρώτη φροϋδική θεωρία για την αιτιολογία των ψυχονευρώσεων άμυνας. Οι όροι όμως αυτοί, όπως παρατηρεί ο Ζερβής Χρ., «υφίστανται και υφίσταντο και πέραν από την φροϋδική προσέγγιση, δηλώνοντας, ιδιαιτέρως στην περίπτωση της αποπλάνησης, σκηνές, με λόγια ή πράξεις σεξουαλικού περιεχομένου, όπου ένα άτομο υφίσταται παθητικά προτάσεις ή συμπεριφορές σεξουαλικού χαρακτήρα από ένα άλλο άτομο, το οποίο είναι πιο ώριμο σεξουαλικά» (Ζερβής Χρ., 2014, <https://www.blod.gr/lectures/apo-ti-sagini-stin-apoplanisi-kai-enantia-sto-noima/>), ενώ χαρακτηρίζονται και από ένα ευρύτερο σημασιολογικό πλαίσιο, εκείθεν του καθαρώς σεξουαλικού στοιχείου, το οποίο συνδέεται με το εύρος και την ποικιλία των επιδράσεων που μπορεί να υποστεί ένα άτομο καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Ο Φρόυντ το 1897 εισάγει τον όρο πρωταρχική ή αρχέγονη σκηνή, μέσα στην οποία η φαντασία έχει την ίδια δομή που έχει η θεατρική σκηνή, με ορισμένες τραυματικές παιδικές εμπειρίες να οργανώνονται σε ορισμένες σκηνές ή σενάρια, και συνδέει το σύστημα της σαγήνης ή της αποπλάνησης με το ψυχικό τραυματισμό μιας πραγματικής ή φανταστικής σκηνής

(Γ. Μπανιόκος, Ψυχανάλυση, *Θέατρο-Τραύμα*, <https://www.youtube.com/watch?v=bipiRT7Ytjc>).

Ο πατέρας της ψυχανάλυσης χρησιμοποιεί το γερμανικό ρήμα *verführen* και το ουσιαστικό *Verführung* για τις έννοιες της σαγήνης και της αποπλάνησης (γοητεύω, σαγηνεύω, αλλά και εκτρέπω, διαφθείρω). Επίσης, χρησιμοποιεί το γαλλικό ρήμα *séduire*, το οποίο σημαίνει πρωτίστως αποπλανώ αλλά και οδηγώ κάποιον εκτός, χωρίζω. Θέτει, επίσης, και το διαρκώς επίκαιρο ερώτημα «ποιός σαγηνεύει ποιόν», μια ιδιαιτερότητα της σαγήνης που είναι και το κύριο μυστικό της (Παναγιωτοπούλου-Αχειμάστου Ι., 2019, σελ.117, 218), ενώ άλλα της μυστικά σε μετέπειτα ψυχαναλυτικές ερμηνείες είναι: η διφορούμενη αλήθεια της και φαντασίωσή της, η βία που την συνοδεύει, η ταυτόχρονη διάψευση και επιβολή της, η πανταχού παρουσία της, η οποία την απελευθερώνει από οποιαδήποτε ταξινόμηση, ένταξη, ταυτότητα και έλεγχο.

Η σαγήνη επιτρέπει άλλοτε να τονίζεται περισσότερο η επίδραση και η λειτουργία της εξιδανίκευσης και της γοητείας μέσα από την επίδραση που έχει ένα άτομο πάνω σε κάποιο άλλο και άλλοτε να επισημαίνεται η διαδικασία της εκτροπής του σαγηνευόμενου προσώπου, ένεκα της αποπλανητικής δράσης του σαγηνευτή. Πρόκειται για το «διπλό πρόσωπο του Ιανού», τις διττές όψεις του ίδιου φαινομένου που συνιστά η σαγήνη. Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ψυχαναλυτική έννοια της εκκένωσης, η οποία υπογραμμίζει την «κένωση», το άδειασμα του ψυχισμού, στις περιπτώσεις που παρατηρείται κυριάρχηση από τη σαγήνη, από περιεχόμενα της ψυχικής λειτουργίας. (Ζερβής Χρ., 2014, <https://www.blod.gr/lectures/apo-ti-sagini-stin-apoplanisi-kai-enantia-sto-noima/>).

Ο Λακάν, συνεχιστής της φροϋδικής σκέψης, θα δείξει ότι όλες οι επιθυμίες μας και οι σχέσεις μας με τους άλλους εμπίπτουν στο φαντασιακό πεδίο. Ονομάζοντας το πεδίο αυτό εικονοφαντασιακό (συνειδητές και ασυνειδητές εικόνες), εντάσσει μέσα του οτιδήποτε έχει να κάνει με ένα είδος «αιχμαλωτίζουσας σαγήνης», με την εξαπάτηση, την ψευδαίσθηση και τη σεξουαλικότητα. Τα συναισθήματα, οι φαντασιώσεις και τα πάθη είναι απόρροια του φαντασιακού και υπακούουν στις πιο παράδοξες λογικές της ανθρώπινης φαντασίας, με συμπεριφορές θεατρικού χαρακτήρα πολλές φορές. Ο σαγηνευτής στοχεύει «στην απόσπαση της προσοχής και την φαντασιακή αιχμαλωσία» του σαγηνευόμενου, τυλίγοντάς τον με ένα πέπλο σαγήνης με θεατρinίστικη επιδεξιότητα. Για τον Λακάν, από το φαντασιακό προέρχεται η σχέση που έχουμε με τον κόσμο, δηλαδή με την εικόνα του εαυτού μας και με την εικόνα των ομοίων μας. Άρα η σχέση που έχουμε με τον κόσμο είναι υποκειμενική. Οι κατοπτρικές αυτές σχέσεις με τους άλλους είναι πολλές φορές επιθετικές και δραματικές, δημιουργούν μία αλληλουχία συμπτωμάτων και παράδοξων φαντασιώσεων με ψευδείς συμπεριφορές για τα δύο φύλα, επιβεβαιώνοντας στο τέλος τη μεγάλη σαιξπηρική ιδέα ότι ο αγώνας της αγάπης είναι άγονος (Γ. Μπανιόκος, Ψυχανάλυση, θέατρο, <https://www.youtube.com/watch?v=bipiRT7Ytjc>).

2.5. Ζαν Μποντριγιάρ και Τερζόπουλος: σημεία για τη νεωτερικότητα -

Κριτική της ορθολογικότητας και του εργαλειακού λόγου

Συνάψεις προς τη σκηνική εξύψωση της σαγήνης που επιτελεί ο Τερζόπουλος παρουσιάζει η *περί σαγήνης θεωρία* του Ζαν Μποντριγιάρ, η οποία αποδεσμεύει την έννοια από όλες τις δεσπόζουσες μεταφυσικές και οντολογικές πλαισιώσεις της, εισάγοντάς την σ' ένα χώρο πέραν της κυρίαρχης διχοτόμησης της δυτικής μεταφυσικής, πνεύματος και ύλης, σκέψης και πράγματος, σώματος και ψυχής, λόγου και ενστίκτων, υποκειμένου και αντικειμένου. Συγκλίσεις, έστω έμμεσες, προς τη θεωρία του Μποντριγιάρ παρουσιάζει και γενικότερα το συνολικό θεατρικό/φιλοσοφικό διάβημα του Τερζόπουλου, στο μέτρο που αμφότεροι ασπάζονται μια ριζική κριτική της δυτικής ορθολογικότητας και του εργαλειακού λόγου, με τις αξιώσεις κυριαρχίας που εγείρει, εκτοπίζοντας τον κόσμο των ενστίκτων και τον τελετουργικό λόγο.

Με το δοκίμιο «Περί Σαγήνης», ο Μποντριγιάρ, επιχειρεί να ανασύρει από την αφάνεια αυτήν την περιφρονημένη από την λογοκεντρική απολυτότητα του δυτικού υποδείγματος έννοια, προσδένοντάς την στο φιλοσοφικο-ιστορικό της πλαίσιο. Απέναντι στο αίτημα της νεωτερικής θεωρίας για πραγμάτωση της ενότητας όλων των τομέων της γνώσης και της κοινωνίας, ο Μποντριγιάρ προτάσσει τη γοητεία των εντυπώσεων. Διατείνεται πως σε έναν κόσμο το νόημα του οποίου αενάως εκφεύγει, όπου ούτε η μίμηση ούτε η παραγωγή μπορούν να προσφέρουν την τελεσιδικία μιας έγκυρης και διαφανούς σημασιοδότησης, «η σαγήνη των ίδιων των σημείων είναι σημαντικότερη από την ανάδυση οποιασδήποτε αλήθειας» (Μποντριγιάρ Ζ., 1990, σελ. 132). Η νεωτερικότητα, επισημαίνει ο φιλόσοφος, στάθηκε ιδιαζόντως εχθρική προς τη σαγήνη... παρέμεινε δέσμια των αντιθετικών διπόλων της δυτικής μεταφυσικής, με κυρίαρχο, στην

προκειμένη περίπτωση, το δίπολο βάθους επιφάνειας, αποσιωπώντας τη σαγήνη, η οποία συνεπιφέρει τη διάψευση και την ακύρωση κάθε νοήματος (Μποντριγιάρ Ζ., 2009, Διαδικτ. Αποσπ.). Ο Τερζόπουλος σημειώνει: «Η νεωτερικότητα τί είναι; Είναι η έκρηξη του πυρήνα του κλασικού. Αυτή η διαδικασία που τα διαλύει όλα για να επανασυνδεθούν μετά δημιουργικά» (Τερζόπουλος Θ. 2015, σελ. 84). Ο συνεργάτης του Σ. Στρούμπος προσθέτει: «...μία από τις σκοτεινότερες σελίδες της νεωτερικότητας, όπου η οικονομική κρίση στην αλληλεπίδρασή της με την πανδημία γεννάει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ανθρωπολογική κρίση» (Στρούμπος Σ., 2021, σελ. 31). Η κυρίαρχη οικονομική θεωρία, προτάσσοντας την πρωτοκαθεδρία της παραγωγής έναντι της κατανάλωσης, εξοβελίζει τη σαγήνη. Ο Μποντριγιάρ επισημαίνει: «Η ιδεολογική γένεση των αναγκών προηγείται της παραγωγής των αγαθών που θα τις ικανοποιήσουν» (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 67). Στην «κοινωνία του θεάματος» τα δημιουργήματα του πολιτισμού, οι αναπαραστάσεις, οι εικόνες, ακόμα και τα συναισθήματα και οι ψυχικές δομές, έχουν γίνει μέρος του οικονομικού (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 67). Ως αποτέλεσμα, τα πάντα έχουν υπαχθεί στη λογική του εμπορεύματος, η οποία έχει καταστεί η επικρατούσα αρχή των κοινωνιών μας, διέποντας όλα τα πεδία: την εργασία, την κουλτούρα, τη σεξουαλικότητα, την πολιτική, τις διανθρώπινες σχέσεις. Η κοινωνία της αφθονίας και της κατανάλωσης στερείται υπερβατικότητας, όλα είναι κάθε στιγμή διαθέσιμα προς πορισμό και ανάλωση. Έτσι, για τον Μποντριγιάρ, ως μοναδική εναλλακτική στο «πεπρωμένο» της παραγωγής προβάλλει η σαγήνη, καθώς είναι το μοναδικό τελετουργικό σχήμα που απομένει.

Σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο, η σαγήνη δεν έχει χρόνο ούτε προδιαθέτει χρόνο. Ρυθμός η ίδια, η σαγήνη συμβαίνει και επενεργεί στιγμιαία, άπαξ, σε μια ολική κίνηση, δεν έχει σκοπό, παρά μόνον την ίδια. Δεν εκδηλώνεται σε μια εξωγενή σκοπιμότητα. Η σαγήνη είναι παντού, κανείς και τίποτα δεν μπορεί να ξεφύγει από την αέναη και αμέριστη παρουσία της, δρα και εκτυλίσσεται ατέρμονα, καθώς «δεν υπάρχει διακοπή στον κύκλο της σαγήνης... Τί είναι εν τέλει σαγηνευτικό, να σαγηνεύεις ή να σαγηνεύεσαι; Το να σαγηνεύεσαι, όμως, είναι σαφώς ο καλύτερος τρόπος να σαγηνεύεις. Είναι μία στροφή δίχως τέλος... Όποιος δεν έχει σαγηνευτεί, δεν μπορεί να σαγηνεύσει τους άλλους» (Μποντριγιάρ Ζ., 2009, Διαδικτ. Αποσπ.).

Όπως εύστοχα παρατηρεί η Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, σημεία της θεωρίας του Μποντριγιάρ για τη σαγήνη συναντούν γόνιμα το θέατρο του Τερζόπουλου. Η σαγήνη είναι αυτή η δύναμη της πρόκλησης που λειτουργεί αποθεμελιωτικά, καταλύει κάθε μορφής βεβαιότητες, υπονομεύει και συνθλίβει κάθε λογική ταυτότητας ως αδιάσειστης συμπαρουσίας στον εαυτό, καλεί και συμπαρασύρει σ' έναν ιλιγγιώδη βηματισμό προς το άγνωστο. Όπως επισημαίνει η Χατζηδημητρίου, για τον Μποντριγιάρ: «το να σαγηνεύεσαι σημαίνει να εκτρέπεις από την αλήθεια σου, το να σαγηνεύεις σημαίνει να εκτρέπεις τον άλλον από την αλήθεια του» (Χατζηδημητρίου Π., 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ywp1GQbijz0>). «Αυτό», προσθέτει, «είναι ένα πρώτο σημείο, στο οποίο η θεωρία της σαγήνης του Μποντριγιάρ μπορεί

να συναντήσει το θέατρο και την τέχνη του ηθοποιού. Το θέατρο ως μία διαδικασία σαγήνης που συμβαίνει σε ένα απόλυτο εδώ και τώρα, που αρνείται τη ρεαλιστική παράσταση και την εγκεφαλικότητα, αλλά προκαλεί, συναρπάζει και αποπλανεί». Ένα δεύτερο σημείο συνάντησης του Μποντριγιάρ με το θέατρο, σύμφωνα με τη Χατζηδημητρίου, «είναι η λεγόμενη δύναμη της κατάρρευσης, η ήττα του σώματος γίνεται η δύναμή του. Μέσα από μια τέτοια διαδικασία μεταμορφώνεται η σχέση ηθοποιού και θεατή σε σχέση δυαδική. Αυτή είναι η μαγεία της σαγήνης, λέει ο Μποντριγιάρ, η οποία καταλύει κάθε οικονομία της επιθυμίας, κάθε σεξουαλική ή ψυχολογική σύμβαση και την αντικαθιστά μ' έναν ίλιγγο απόκρισης. Είναι πεπρωμένο, συνεχίζει ο Μποντριγιάρ, είναι έκρηξη λέει ο Τερζόπουλος. Αποκαλύπτει το μυστήριο για να επαληθεύσει το μυστήριο» (Χατζηδημητρίου Π., 2015, Διαδικτ. Απόσπ.). Για τη δυαδική αυτή σχέση ηθοποιού και θεατή ο Τερζόπουλος επισημαίνει: «Ο ηθοποιός μέσα από την τέχνη του πρέπει να συνεργάζεται με τον σημερινό άνθρωπο» (Τερζόπουλος Θ. 2015, σελ. 82).

Παρόμοια προσέγγιση ως προς το θέμα της σαγήνης ως του κεντρικού στοιχείου της υπόκρισης παρουσιάζεται και στον Ιάπωνα σκηνοθέτη Ταντάσι Σουζούκι, καλλιτεχνικό φίλο και συνοδοιπόρο του Τερζόπουλου. Ο Ιάπωνας σκηνοθέτης σημειώνει: "Η δύναμη της γοητείας της υποκριτικής γίνεται αντιληπτή όταν δημιουργεί μία υπερβατική, διαρκώς μεταβαλλόμενη, διαισθητική αντίληψη...όπου ο ηθοποιός μεταφέρει το κοινό σε έναν τόπο μακριά από την καθημερινή πραγματικότητα. Τέτοιες στιγμές η γοητεία του ηθοποιού πλάθει μια πυκνή ατμόσφαιρα όπου ο θεατής και ο θεώμενος αρχικώς δομικά διαχωρισμένοι και αποξενωμένοι, ενώνονται και γίνονται ένα. Τη στιγμή που αυτή η συνένωση ηθοποιού και κοινού επιτυγχάνεται, γεννιέται το θέατρο." (Τ. Σουζούκι, 2021, σελ. 21,22)

3. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «ALARME»

3.1. Η σαγήνη «κόρη του θανάτου»

Το σκηνοθετικό διάβημα στο *ALARME* του Τερζόπουλου, που οι διαστάσεις του εκφεύγουν της απλής σκηνικής πράξης, έχοντας ως υπόβαθρο τη σαγήνη της υπόκρισης, υπονομεύει ακριβώς τη διαδικασία της σαγήνης ως υπόβαθρου της εξουσίας, προτείνοντας μία άλλη σχέση διανθρώπινης δυαδικότητας μέσα από το θέατρο.

Στην *Επιστροφή του Διονύσου*, το αισθητικό του μανιφέστο, όπου καταγράφει τη μεθοδολογία της δουλειάς του, ο Τερζόπουλος αναφέρει για τη σαγήνη: «Η σαγήνη, που κρύβει μέσα της ένα καμένο πάθος, είναι κόρη του θανάτου, πενθεί για την Απώλεια και το Μάταιο. Η εκστατική σαγήνη φέρει μέσα της το γλυκό θάνατο. Αναζητώντας τη ζωή, σφιχταγκαλιάζει τον θάνατο, συναντώντας τον θάνατο πάει σε μian άλλη ζωή που κρύβει τον πυρήνα του πένθους. Πενθώντας, γίνεται ο μεσάζων μεταξύ ζωής και θανάτου, σαν τα πουλιά που ενώνουν τους δύο κόσμους. Στη δουλειά μου υπάρχει πάντα αυτή η πικρή σαγήνη από μακριά, από το επέκεινα. Αν παρατηρήσετε την Αφροδίτη της Μήλου, θα δείτε πως η ίδια της

η θέση έχει σαγήνη, αλλά υπαινικτική, σαν να έχει αλωθεί από μίαν άλλη δύναμη, κι ό,τι της έμεινε, έγινε λυγμός. Η σαγήνη της Αφροδίτης ανοίγει τον χρόνο, τον στρογγυλεύει...» (Τερζόπουλος Θ., 2016, σελ. 75). Σε μια συνέντευξή του χαρακτηρίζει τη σαγήνη ως το πιο δύσκολο, σχεδόν απραγματοποίητο, ζήτημα στο θέατρο: «Να μείνω λίγο στο θέμα της σαγήνης. Είναι ίσως το πιο δύσκολο ζήτημα, σχεδόν απραγματοποίητο στο θέατρο. Πολλές φορές το βλέπουμε στο πρόσωπο της Σιλβάνα Μαγκάνο, της Κατίνας Παξινού ή της Άννα Ντεμίτοβα. Είναι ένα υψηλό επίπεδο έκφρασης, που είναι το αποτέλεσμα πολύ σκληρής δουλειάς, ενός μόχθου, ενός κάματου- ευκάματου, όπως λέει κι ο Ευριπίδης, όπου με σειρά ασκήσεων, σιγά σιγά και μέσα από τη μεγάλη κούραση, φεύγει όλη η κακή συσσωρευμένη ενέργεια της καθημερινότητας στο σώμα και φαίνεται ο ηθοποιός ή ο μαθητής σιγά σιγά ν' αρχίζει να καθαρίζει. Βλέπεις τα μάτια του να λάμπουν, την επιδερμίδα να λάμπει, βλέπεις ένα φως στο πρόσωπο σαν φωτοστέφανο. Επειδή είναι η πιο καθαρή αποθεματική ενέργεια, είναι η φιλτραρισμένη από εκατό κόσκινα ενέργεια, είναι αυτή που βγάζει αυτό το μοναδικό φως που είναι και σκοτεινό ή μπορεί και επικίνδυνο και απειλητικό και θανατηφόρο, δεν είναι απολλώνιο. Είναι το φως του Διόνυσου μετά από όλη αυτή την εξαντλητική άσκηση, την άσκηση σε βάθος... Φτάνεις πραγματικά σ' ένα σημείο που είσαι σ' αυτόν τον κόσμο, αλλά ανήκεις και σε έναν άλλον. Σαν το σώμα να έχει δραπετεύσει και σε κοιτάζει με τα μάτια τού επέκεινα, όχι τώρα, του ρεαλισμού. Αυτή η ενέργεια, πολύ υψηλής ποιότητας, πράγματι σε διαπερνάει, πάει σ' έναν ορίζοντα δημιουργώντας ένα ενεργειακό τρίγωνο. Πάνω, κάτω, απέναντι, ο ορίζοντας αυτός δεν έχει τέλος στη σαγήνη. Η σαγήνη σε σαγηνεύει χωρίς τέλος, δεν έχει τέλος, είναι ένα συγκλονιστικό ζήτημα. Αφαιρώντας από το σώμα όλη την μπλοκαρισμένη-βρόμικη ενέργεια, βγαίνει ένα άλλο σώμα, εξαϋλωμένο, πνευματοποιημένο. Μοναδική κορυφή, πολύ υψηλής ποιότητας. Είναι ένα μεγάλο θέμα, συγκλονιστικό, κι όταν ο ηθοποιός που σαγηνεύει, πενθεί, πενθεί και θρηνεί μ' έναν άλλον τρόπο. Τολμά με χίλιους τρόπους, τολμά ο άλλος εαυτός για σένα. Όλα τα τολμά αυτό το σώμα, το καθημερινό, το σώμα του καλλιτέχνη... Μοντερνισμός είναι η έκρηξη του πυρήνα του κλασικού. Ας σκεφτούμε τον ίλιγγο των αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων (ακίνητα τη στιγμή της μεγάλης ταχύτητας), απόθεμα ενεργειακό, όταν βγει αυτό το σκοτάδι, όταν αποβάλλουμε την κακή ενέργεια, φτάνουμε σ' αυτή την ομορφιά» (Τερζόπουλος Θ., 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ywp1GQbijz0>).

Το *ALARME*, έργο της ωριμότητας, είναι μία από τις παραστάσεις του Τερζόπουλου όπου εκφράζονται, στον πιο υψηλό βαθμό αισθητικής ευκρίνειας και ερμηνευτικής πιστότητας, οι αρχές της μεθοδολογίας του. Ένα αισθητικό καλλιγράφημα, όπου όλα λειτουργούν ενορχηστρωμένα υπό την αιγίδα της σαγήνης. Οι στιγμές σαγήνης συγκεντρώνονται σ' ένα παραστασιακό συνεχές που, μέσα από τη δύναμη της εικόνας, περιτυλίγει και περιλαμβάνεται πάντα. Σε τέτοιο βαθμό που η μαγεία φτάνει να λειτουργεί «ως πραγματικότητα της πραγματικότητας», ικανή να μοχλεύσει βαθύτερες, ασύνειδες ψυχικές καταστάσεις και βιολογικές λειτουργίες (Σκουλικά Α., 2019, σελ. 144-145). Ένα θεατρικό ανάλογο, όσον αφορά τη λειτουργία της σαγήνης, επισημαίνει ο Αντρέ Γκριν στις *Αναγνώσεις του Σαίξπηρ*. Σύμφωνα με

τον Γκριν, η σαγήνη λειτουργεί στον Άγγλο δραματουργό ως το βασικό εργαλείο για τον επηρεασμό του θεατή κατά τη διάρκεια τέλεσης της θεατρικής πράξης (Σκούλικα Α., 2019, σελ. 133). Η πολύπλευρη και δυναμική ψυχονοητική λειτουργία της εικόνας προσφέρει τον άξονα γύρω από τον οποίον οργανώνονται η θεατρική πράξη, η σαγήνη και ο ναρκισσισμός, αφού κατά τον Φρόντ «η εικόνα είναι η πρώτη παραγωγή του ψυχικού οργάνου» (Σκούλικα Α., 2019, σελ.147). Κατά τον ίδιο τρόπο λειτουργούν οι τερζοπουλικές σκηνές. Ως μεταφορά που προσομοιάζει με τη λειτουργία του ασυνείδητου, ενεργοποιώντας πολλαπλές ψυχικές διεργασίες και ταυτόχρονα τις εικονογραφεί.

Γιατί «Alarme» και όχι «Alerte»...;

– Γιατί το αλάρμ έχει διαφορετικό ήχο. Το «μ» στο τέλος λειτουργεί καλύτερα από το «τ». Για να δώσω την αίσθηση μιας μπαναλιτέ και στη δική μας ακόμη καθημερινότητα μέσα από διάφορα μονολεκτικά που λέμε όπως: πότε, τότε, έλα, μη μου πεις, άσ' τα... διάλογοι χωρίς αξία. Αυτό το «δίχως αξία», το «τίποτα», αυτό που δεν έχει περιεχόμενο είναι για μένα ένα μεγάλο ζήτημα. Ολα αυτά υπάρχουν μέσα στην αλληλογραφία. Η σκέψη αυτή οδηγεί και στη φόρμα της παράστασης που είναι προφίλ και όχι μετωπική. Δύο γυναίκες αλληλογραφούν. Πρέπει να αρθρώσουν τον λόγο τους. Το ίδιο κείμενο έπλασε τη γλώσσα του σώματος. Η μία αποκαλεί την άλλη φίδι. (Συνέντευξη Θ. Τερζόπουλου, 2011, <https://praticabile.wordpress.com/2011/02/20/%CE%B8%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8/>)

3.2. Περίληψη έργου

Δύο ιστορικά γυναικεία πρόσωπα που στην πραγματικότητα δεν συναντήθηκαν ποτέ, βρίσκονται αντιμέτωπα επί σκηνής, ως απολιθώματα του παρελθόντος αλλά και ως διαχρονικά σύμβολα της σαγήνης του έρωτα και της εξουσίας. Η παράσταση *ALARME* του Θεάτρου Άττις αρύεται από τα διασωθέντα σπαράγματα αλληλογραφίας μεταξύ των δύο βασιλισσών, Μαρίας Στιούαρτ (νόμιμη διάδοχος τριών θρόνων, καθολική) και Ελισάβετ Α' (νόθα κόρη του Ερρίκου Η', προτεστάντισσα), όπου καταγράφεται η πολυκύμαντη και συγκρουσιακή σχέση τους, η οποία οδήγησε στην εκτέλεση της πρώτης, με την κατηγορία της εσχάτης προδοσίας, μετά τον πολυετή εγκλεισμό της στη φυλακή. Μια παράδοση όσο και ολέθρια σχέση αγάπης-μίσους, η οποία χρησιμοποιείται από τον Τερζόπουλο ως η αφορμή για να ανατάμει το πολυεπίπεδα στρωματοποιημένο υπόβαθρο της εξουσίας. Με το *ALARME*, ένα αναγκαίο ξύπνημα απέναντι στην εξουσία και τις ποικιλώνυμες εκφάνσεις της, ο Τερζόπουλος επιχειρεί να φωτίσει τα αποτελέσματα της βιαιότητας που επιφέρει η μανιώδης επιδίωξη της εξουσίας, αλλά και της επιθετικότητας που γεννά η διαφθορά.

3.3. Ο χώρος

Ένα άδειο σκηνικό, σε μαύρο φόντο, σταδιακά, με τη χρήση των φωτισμών, υποχωρεί, για να αναδυθεί, σαν μέσα από το χάος, μια εξαιρετικά μινιμαλιστική και αφαιρετική οργάνωση του σκηνικού χώρου που μέσα στη γεωμετρικότητά της υποβάλλει την ιδέα της επιβολής μιας κοσμικής τάξης, εναρμονισμένης με το χαοτικό καταγωγικό της περιεχόμενο. Όλο το σκηνικό είναι ένα μεγάλο V, πάνω στο οποίο βρίσκονται και κινούνται τρεις ηθοποιοί, δύο γυναίκες και ένας άνδρας (η Σοφία Χιλλ ως Ελισάβετ, η Αγλαΐα Παπά ως Μαρία Στιούαρτ, και ο Τάσος Δήμας ως Αφηγητής), ως εξαναγκαστικά ευθυγραμμισμένοι με την κίνηση μιας αναπόδραστης μοίρας.

Η σκηνή παραμένει μαύρη και άδεια, με εξαίρεση τους δύο κεκλιμένους βραχίονες επί των οποίων κινούνται οι ηθοποιοί που φωτίζονται με τρόπο ο οποίος αναδεικνύει τη γωνιώδη γραμμική τους σύμπλεξη. Ο χώρος παραπέμπει στον χώρο του ασυνειδήτου, στις άγνωστες αλλά και καταπιεσμένες ενορμήσεις και επιθυμίες, σε εκείνο το κομμάτι της ύπαρξης από το οποίο ο άνθρωπος παραμένει αποκλεισμένος και εκφράζει ταυτόχρονα την εναγώνια αναζήτηση των ηρώων να βρουν ταυτότητα και προσανατολισμό σε έναν χαοτικό κόσμο (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 43).

Με τη συνδρομή των φωτισμών και του ήχου, ο Τερζόπουλος δημιουργεί μια σαγηνευτική ατμόσφαιρα μυστηρίου, η οποία, με το λιτό και αυστηρά δομημένο φορμαλισμό της, αποδίδει στο έπακρον τη σημαίνουσα δύναμη της αφαίρεσης, οδηγώντας τον θεατή σε μιαν αμφίδρομη αναζήτηση των δικών του υπαρκτικών όρων και προϋποθέσεων. Επίσης, ο φωτισμός, λειτουργώντας σε μια συνεχή διαλογική και μορφοποιητική σχέση με τα σώματα και σε συνέργεια με τον ηχητικό ρυθμό, δημιουργεί μια δεύτερη κατάσταση (*un état second*) ψυχοσωματικής και νευρολογικής αποδιοργάνωσης, εμβάλλοντας τον θεατή σε έναν κόσμο σχεδόν παράλογο και αφύσικο.

Όπως παρατηρεί η Βαροπούλου στη διατριβή της Π. Χατζηδημητρίου, ο Τερζόπουλος καλλιεργεί ένα σκηνικό ύφος το οποίο έχει ως στόχο την αναβίωση της αίσθησης του δέους που αισθανόταν ο αρχαϊκός άνθρωπος ενώπιον της βίας (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 275). Με συνεχείς πειραματισμούς με το φως και τον ήχο, δημιουργεί μιαν ατμόσφαιρα «*stymato mysterioso*», εισάγοντάς μας σε έναν κόσμο μυστηρίου και αποδιοργανωμένης λογικής τάξης που αποσυντονίζει τη συνείδηση, αφυπνίζοντας τον θεατή μπροστά στην αίσθηση του παράδοξου και του αφύσικου. Ταυτόχρονα, με την απαρέγκλιτη προσήλωση σε γραμμές και γεωμετρικά σχήματα, ανοίγει το πέρασμα για μια φευγαλέα ματιά στον κόσμο του ονείρου και την ανεξερεύνητη άβυσσο της ψυχής, διαταράσσοντας και υπονομεύοντας ταυτόχρονα τις ανέλεγκτες βεβαιότητες ενός όντος που προικοδότησε αυθαίρετα τον εαυτό του με μια δύναμη αυτοθεμελίωσης και μιαν ανεξάντλητη παραγωγική ικανότητα νοηματοδότησης του κόσμου, ως η ανεπίγνωστα αντεστραμμένη όψη μιας βούλησης κυριαρχίας.

Η δυτική υποκειμενικότητα, στις καρτεσιανές και καντιανές αφετηρίες της, εδράστηκε πάνω στο αξίωμα ενός αυτοθεμελίωτου όντος, αυτάρκους, κυρίαρχου και ορθολογικού (καρτεσιανό *cogito*), το οποίο αυτοπροσδιορίστηκε ως παραγωγός νοήματος. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα ον αυτάρεσκο και ναρκισσιστικό, που έθεσε τον εαυτό του στην κορωνίδα των πραγμάτων της φύσης και του κόσμου, ως ένα είδος «κράτος εν κράτει». Για να το πετύχει αυτό, εξοβέλισε όλες τις δυνάμεις της ψυχής, του ασυνειδήτου, της φαντασίας, της γλώσσας και της κοινωνίας. Αυτή η κατασκευή θρυμματίζεται τον 19ο αιώνα με τους Νίτσε, Μαρξ, Φρόυντ και η διαδικασία αποδόμησής της κορυφώνεται με τη «σκέψη της υποψίας» τη δεκαετία του '60 (όρος που εισάγει ο Πολ Ρικέρ), με κύριους εκπροσώπους τους Φουκώ, Ντεριντά, Ντελέζ, Λυοτάρ.

Ο χειρισμός του χώρου στο *ALARME* αποτελεί εύγλωττο δείγμα της αισθητικής του Τερζόπουλου, μια αυστηρά γεωμετρική και υπερβολικά μινιμαλιστική φόρμα, η οποία παραπέμπει σε μian αρχέτυπη νοηματοδοσία (Τσατσούλης Δ, 2006, σελ. 42-45) ή συνιστά «μια γεωμετρία, που αποκαλύπτει μια κατ' αρχάς ποιητική αντίληψη του χώρου» (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 73). Με τη γεωμετρικότητα αυτή, ο Τερζόπουλος επιχειρεί να διανοίξει την πρόσβαση στις σκοτεινές πλευρές του ανθρώπινου *είναι* και της γνώσης (Σαμπατακάκης Γ., 2008, σελ.18), αποδίδοντας το αδιέξοδο ενός εγκλωβισμένου όντος. Η οργανωμένη οικονομία του χώρου οδηγεί σ' έναν χειρισμό του χρόνου, ο οποίος επισυμβαίνει πρωθύστερα: «Προσπαθώντας να δημιουργήσω μια ενιαία εικόνα, αισθητική και ατμόσφαιρα, έκανα και τον σκηνικό χώρο (εγκαταστάσεις κ.λπ.). Με ενδιαφέρει ο χρόνος που δημιουργείται μέσα από την οικονομία την εκφραστική, από την οικονομία του χώρου. Ο χειρισμός του χρόνου (το time, το blow up) και του χώρου είναι ο πυρήνας της δουλειάς μου... Θέλοντας να δημιουργήσω πρώτα τον χώρο για να φτιάξω τον χρόνο, μετά αυτό αντεστράφη, ο χρόνος έφτιαχνε τον χώρο, τις ερμηνείες, τα αντικείμενα, τα πάντα. Αντεστράφη για πάντα...». (Τερζόπουλος Θ. 2021, Προσωπ. Συνέντ.).

3.4. Ο χρόνος

Η έννοια του χρόνου στο *ALARME* συνδέεται άρρηκτα με αυτό που ο Τερζόπουλος ονομάζει εσωτερικός ίλιγγος, ως την κατ' επείγουσα διάσταση της παράστασης, ο οποίος προϋποθέτει την υψηλή ταχύτητα στην πρόσληψη του ερεθίσματος και τη γρήγορη αντίδραση σε αυτό. Μια υψηλής έντασης και πύκνωσης διαλογικότητα που εκφέρεται αυθόρμητα με φυσικό, άμεσο τρόπο, ως αποτέλεσμα ενός πλέρια οργανωμένου αυτοσχεδιασμού, βασισμένου πάντοτε σε ένα συγκεκριμένο σύστημα και μια ολοκληρωμένα επεξεργασμένη άποψη. Είναι μια αυθορμησία που εισβάλλει σε έναν κατασκευασμένο θεατρικό διάλογο, φορτίζοντάς τον κάθε φορά με νέους επιτονισμούς και σημασιολογικές εκλάμψεις. Πρόκειται για μια ταχύτητα ιλιγγιώδη που αναγκάζει τους ηθοποιούς σε κάθε παράσταση να υποκρίνονται αυτοσχεδιαστικά, μέσα από μια χειμαρρώδη αντανάκλαστικότητα, καθώς σε κάθε λέξη/πρόκληση και ήχο της μιας αντιστοιχεί άμεσα η αντίδραση της άλλης. Με αυτό τον τρόπο αναπτύσσεται μια διαλογικότητα

χωρίς παύσεις και κενά σε ένα εξουθενωτικά επιταχυνόμενο, όπως λέει ο Τερζόπουλος, «τακ-τακ» (Τερζόπουλος Θ. 2021, Προσ. Συνέντ.), που υπονομεύει τον ναρκισσισμό και τη φιλαρέσκεια. Πύκνωση, η οποία καθορίζει, εν τέλει, τον ίδιο τον παραστασιακό χρόνο. Σε μόλις 55 λεπτά μεταφέρεται όλο το πολιτικό και ποιητικό μήνυμα του σκηνοθέτη.

«Θα μπορούσε να είναι μια παράσταση πέντε ωρών ή και περισσότερο, αλλά είναι τόσο πυκνά τα νοήματα, οι στιγμές και τα οξυμμένα αντανακλαστικά, που όλο αυτό συμβαίνει σε μια ώρα, ‘καταλαμβάνοντας’ ταυτόχρονα και το κοινό, που συμμετέχει στη διαρκή εγρήγορση των ηθοποιών και όσων συμβαίνουν επί σκηνής» (Τερζόπουλος Θ. 2021, Προσ. Συνέντ.). Αυτή την έντονη εσωτερική κινητικότητα, ο Τερζόπουλος την χαρακτηρίζει ως το υπερβατικό στοιχείο της παράστασης (Τερζόπουλος Θ., 2010, <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/03/ALARME-thodorou-terzopoulou-kritiki-nikis-parassa/>), ένας εσωτερικός ίλιγγος που συστέλλει τον παραστασιακό χρόνο, αλλά και «οργανώνει» την ίδια τη φόρμα, προϊόν της αυτοσυγκέντρωσης και μιας απερίσπαστης εστίασης στο ουσιώδες, χωρίς άσκοπες περισπάσεις σε μιαν άγονη κινητικότητα.

Ο Τερζόπουλος συνδέει ταυτόχρονα τον χρόνο με τον χώρο, ως πεδίο αλλά και ως σημείο εκκίνησης διαρκών σκηνοθετικών μορφοποιήσεων. Η σκηνή λειτουργεί ως αφηγηρικό σημείο ανάπτυξης μιας νέας διαδικασίας όπου τα σκηνικά δρώμενα ζωντανεύουν, εξελίσσονται, μετασχηματίζονται, αλλάζουν. Στο *ALARME* ανατρέπεται πλήρως ο ρεαλιστικός χρόνος, μέσα από μια συμπύκνωση και ταυτόχρονα ένα άνοιγμα του χρόνου, ένα blow up που μεγεθύνει τον χρόνο και δημιουργεί την αίσθηση του άχρονου. Όλη η παράσταση ομοιάζει με παρτιτούρα που συνενώνει παράταιρα και ετερόκλητα στοιχεία σε έναν ιλιγγιώδη εσωτερικό ρυθμό μέσω του timing. Για αυτό, δεν πρόκειται για μια συνεχή, ομοιόμορφη ροή αλλά για μια ροή αντιθέσεων. Τούτο έχει ως αποτέλεσμα, όπως σημειώνει η ηθοποιός Αγλαΐα Παππά, «το κάθε δευτερόλεπτο του ηθοποιού να είναι ζήτημα ζωής και θανάτου, πόσω μάλλον που κάθε φορά η παράσταση είναι διαφορετική. Η παράσταση ανασαίνει γιατί έχει αυτοσχεδιασμό, μια ελευθερία που εκπηγάζει όμως από τη συγκρότηση» (Παππά Α., 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lk7wQD4KvAI>).

3.5. Ερμηνεία της σκηνικής διάταξης και της κίνησης

Οι ηθοποιοί βρίσκονται τοποθετημένοι κατά μήκος των δύο βραχιόνων και κινούνται έρποντας. Το επικλινές του σχήματος καθορίζει και την κίνηση των τριών ηθοποιών. Οι δύο βασίλισσες, με μορφή ερπετών, κινούνται, επί των κοιλιών τους, με διαδοχικές παύσεις, σε αμφίδρομη πορεία, η μεν Μαρία Στιούαρτ από την κάτω άκρη προς τα πάνω, η δε Ελισάβετ από την πάνω άκρη προς τα κάτω, βλέποντας κατά πρόσωπο η μια την άλλη, χωρίς δυνατότητα απόκλισης από την ολοπρόσωπη θέασή τους. «Είχα συλλάβει την ιδέα ότι είναι σαν δύο εκθέματα σε ένα μαύρο μουσείο». Τα σώματα τους είναι διαρκώς

προφίλ και ελαφρώς μετοπικά στην τελευταία εικόνα της παράστασης, όπως στο θέατρο σκιών, σε μία εξοντωτική σωματική στάση. (Συνέντευξη Θ. Τερζόπουλου, 2011, <https://praticabile.wordpress.com/2011/02/20/%CE%B8%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8/>).

Ο αφηγητής, αντίθετα, κινείται από την πάνω μεριά του κάτω βραχίονα (που είναι παράλληλος με το ακροατήριο) διαρκώς προς τα κάτω, μέχρι να φτάσει στην ακραία του απόληξη, με αντεστραμμένο, στο τέλος, το πρόσωπο. Η κίνηση του αφηγητή, ο οποίος συμβολίζει τον κόσμο των πληβείων και των κατώτερων κοινωνικά τάξεων, είναι, εν πολλοίς, ετεροκαθοριζόμενη, αφού λαμβάνει χώρα σε συνάρτηση με τα διαδραματιζόμενα στον πάνω βραχίονα: Η πρώτη κίνηση που διασαλεύει την ακινησία του (σκύψιμο του κεφαλιού) ακολουθεί χρονικά, περίπου σαν ελεγχόμενο αντανακλαστικό, την αντίστοιχη πρώτη μετατόπιση των βασιλισσών στον πάνω βραχίονα, που αρχίζουν να κινούνται η μία προς το μέρος της άλλης με επιθετική διάθεση. Στη δεύτερη μετατόπιση, ο αφηγητής συγχρονίζεται με τον ρυθμό της φωνής των δύο βασιλισσών και μετά μένει ακίνητος. Στοιχείο που συνιστά μια σαφή υποδήλωση της αδήριτα ιεραρχικής οργάνωσης του κοινωνικού χώρου, με σαφείς και απαρέγκλιτες τις κοινωνικές οντοθεσίες σε αυτήν. Ο κάτω βραχίονας – το κατώτατο πληβειακό επίπεδο της κοινωνικής πυραμίδας και της πολιτικής τάξης – δεν μπορεί να έχει οιαδήποτε αυτόνομη ή αυτόβουλη πολιτική συμπεριφορά, αλλά αντιδρά εξ αντανακλάσεως στις διάφορες αναστατώσεις που επισυμβαίνουν στον πάνω βραχίονα – στο ανώτατο δηλαδή επίπεδο της πολιτικής πυραμίδας.

Παράλληλα, το V, αποτελούμενο από δύο ευθείες που δεν τέμνονται, συμβολίζει το ασύμπτωτο ανάμεσα στην εξουσία και τον λαό. Συνθήκη που δεν αφορά μόνο στο παρόν, αλλά συνιστά μια μόνιμη κατάσταση εις το διηνεκές, καθώς δύο μη τεμνόμενες ευθείες παραμένουν τέτοιες επ' άπειρον. Άρα, ούτε τώρα ούτε και στο απώτερο μέλλον μπορεί να υπάρξουν σημεία επαφής ανάμεσα στον λαό και την εξουσία που τελούν σε ένα διαρκές αγεφύρωτο χάσμα.

Εδώ, μέσα από τον υβριστικό λόγο του clochard καταγράφεται η απέχθεια του λαού προς την εξουσία και ταυτοχρόνως μέσα από την παθητικότητα και την αδυναμία του να δράσει, η αποκλειστική εξάρτησή του από την εξουσία και τους ηγέτες του. Το πρόβλημα, μάλιστα, για όσους βρίσκονται στο κάτω επίπεδο, παθητικοί και ανίκανοι να δράσουν ουσιαστικά, καθίσταται ακόμη μεγαλύτερο, καθώς η αδυσώπητη μάχη για την εξουσία που συντελείται στον πάνω άξονα επιμολύνει ολόκληρη τη ζωή. «Ο πόθος της δύναμης που βλέπεις στον καθρέφτη αντικατοπτρίζει την πραγματικότητα μιας εξουσίας, τα σκήπτρα της οποίας αγγίζουν θανατηφόρα κάθε μορφή ζωής γύρω τους» (Τερζόπουλος Θ., 2010, <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/03/ALARME-thodorou-terzopoulou-kritiki-nikis->

[parassa/](#)). Έτσι, μέσα στο αχαλίνωτο πάθος για δύναμη, υπογραμμίζεται, με τον πλέον εμφαντικό τρόπο, η διαβρωτική δύναμη της εξουσίας, που λειτουργεί αφαιμακτικά προς την ίδια τη ζωή.

Όπως σημειώνει ο Νίκος Τζαβάρας στη διαδικτυακή του ομιλία για το *Θέατρο-Τραύμα*: «Στον δρόμο της σαγήνης της παλινδρόμησης ... η διαγώνιος πρακτικά παραπέμπει σε ένα μονότονο και αδιέξοδο μπρος-πίσω». Η γοητεία της παλινδρόμησης έγκειται στο γεγονός ότι οι δύο βασίλισσες/σφίγγες είναι δέσμιες των παλινδρομικών τάσεων (η δύναμη της ναρκισσιστικής παλινδρόμησης διακυβεύει την ατομική, κοινωνική και ιστορική εξέλιξη). Οι δύο ηρωίδες μοιάζουν φυλακισμένες σε αυτόν τον παλινδρομικό ρυθμό, χωρίς δυνατότητα διαφυγής ή παρέκκλισης, ενώ βρίσκονται διαρκώς ενθουλακωμένες στο φως, σε μια λεπτή φωτεινή γραμμή που τις τυλίγει σαν σάβανο. Με αυτό τον τρόπο, η διαγώνιος της εξουσίας που στήνει ο Τερζόπουλος, πέραν από την εικόνα της εξουσιαστικής ιεραρχίας, προβάλλει και τον αναπόδραστο εγκλωβισμό των ίδιων των υποκειμένων της σ' έναν θανάσιμο εναγκαλισμό. Ο πάνω βραχίονας συνιστά μια γραμμή εξουσίας, η οποία λειτουργεί σαν φυλακή, καθώς καμία από τις δύο βασίλισσες δεν μπορεί να κινηθεί διαφορετικά ή να ξεφύγει από τον παλινδρομικό ρυθμό, στον οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένη, ακόμη και η Ελισάβετ, η οποία στη διαγώνιο της εξουσίας, ούσα στο πάνω μέρος του βραχίονα και κινούμενη προς τα κάτω βρίσκεται σε θέση υπεροχής. Ανάμεσά τους, ως μήλο της έριδος, ο αόρατος αγγλικός θρόνος πυροδοτεί τη σύγκρουσή τους. Η εξουσιαστική διαγώνιος – διαγώνιος μιας άτρωτης και άλυτης διαμάχης μεταξύ των δύο κύριων εκπροσώπων της εξουσίας – μετατρέπεται σε διαγώνιο θανάτου, καθώς η Ελισάβετ που εκπροσωπεί και τη μεγαλύτερη δύναμη εξουσίας, εμποτισμένη από μίαν ακατανίκητη δίψα εκδίκησης κινείται προς το μέρος της ξαδέρφης της (Μαρία Στιούαρτ), την οποία καταβροχθίζει σε μια λυτρωτική διαδικασία αλληλοεξόντωσης, όπου ο θύτης έχει ακριβώς την ίδια μοίρα με το θύμα. Πρόκειται για τη διαμόρφωση ενός σκηνικού που λειτουργεί ως εγκλωβισμός, παγίδα και περικλείση, χωρίς δυνατότητα διαφυγής.

Αυτό που θα προκύψει είναι ένα δικέφαλο φίδι που συμβολίζει την αυτοπάθεια της εξουσίας. Γίνεται και ένας άξονας ερωτισμού που συνέχει τις δύο αντίπαλες βασίλισσες σε μίαν ακατάλυτη σχέση αγάπης-μίσους, μια διαγώνιος σαγήνης, αποπλάνησης και καταστροφής που το τελικό της επιγενόμενο είναι η μετατροπή του χώρου σε τόπο ενός αμοιβαίου κατασπαραγμού.

Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Τερζόπουλος (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 242), πρόκειται για την παρείσφρηση της πολιτικής μέσω της αισθητικής, όπου το πολιτικό στοιχείο λειτουργεί περισσότερο υπαινικτικά, υποτασσόμενο στη φορμαλιστική επεξεργασία του χώρου.

3.6. Οι μορφές

Η επιλογή του Τερζόπουλου να παραστήσει τις δύο βασίλισσες με τη μορφή τερατόμορφων όντων που παραπέμπουν στη Σφίγγα δεν είναι καθόλου τυχαία. Η Σφίγγα αποτελεί το μυθολογικό γυναικείο τερατόμορφο όν που συμβολίζει την καταβύθιση στις αρχέγονες, άλογες καταβολές της ανθρώπινης φύσης, τον κόσμο των σκοτεινών ενστίκτων και ορμέμφυτων, μια τρομερή ζώδη και ζωόμορφη δύναμη. Στην ελληνική μυθολογία, γενικά, προσδιορίζεται ως ένας δαίμονας του θανάτου. Ο Σοφοκλής στον *Οιδίποδα Τύραννο* την αποκαλεί «σκληρά αιδός» (άπονη αιδός), «ποικιλωδό Σφίγγα» (Σφίγγα με πολλά τραγούδια), αυτήν που συνεπαίρνει με το τραγούδι της και φέρνει τη λησμονιά, εκείνη που σηματοδοτεί το πεπρωμένο και ταυτόχρονα το προκαλεί. Παρακάτω θα διαπιστώσουμε ότι ο Τερζόπουλος, στο *ALARME*, την εμφανίζει με τη μορφή οπερατικής ντίβας. Δυσερμήνευτη, απροσπέλαστη, αινιγματική και χνώδης, η Σφίγγα παραπέμπει σε εκείνον τον χωρίς περιορισμούς, κανόνες και όρια κόσμο της ανθρώπινης ελευθερίας, όπου τα ένστικτα, οι ενορμήσεις και οι επιθυμίες μπορούν να εκδηλώνονται, απερίσταλτα και με διάφορες μορφές, με μια δύναμη παροξυσμική και ακατάβλητη. Ο Φρόνι και η ψυχανάλυση τής αποδίδουν ακριβώς τον συμβολισμό αυτής της υπέρτατης ελευθερίας έκφρασης των βαθύτερων ανθρώπινων ενορμήσεων και ενστίκτων που υπενθυμίζουν το ερεβώδες υπέδαφος του ανθρώπινου πολιτισμού υπονομεύοντας την καθεστηκυία πολιτισμική τάξη, ως μια διαρκής απειλή για την Τάξη, τον Λόγο και τις καθυποτακτικές επινεύσεις του (Τζαβάρας Ν., 2021, *Θέατρο - Τραύμα*),

<https://www.youtube.com/watch?v=ZWoHATRwO8o>.

Σύμβολο της ανεξάλειπτης ζωότητας του ανθρώπινου όντος όπως εκδηλώνεται διαχρονικά, στις βίαιες, επιθετικές και καταστροφικές εκφράσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς, προσλαμβάνει οικουμενική ισχύ ταυτόχρονα, η Σφίγγα είναι και η μητέρα της Σαγήνης, μια δύναμη εξάλειψης και εκμηδένισης του *Εγώ* μέσα στην υπόσχεση της συγχώνευσης με το *Άλλο*, μέσα στην παράδοση στην αρχή της ηδονής, ικανή, ως δύναμη ακαταδάμαστης σαγήνης και αποπλάνησης, να εκπορθήσει τον ίδιο τον Λόγο, καθιστώντας τον ένα από τα δυσερμήνευτα ή ανεξιχνίαστα προσώπια της.

Ο Φρέντι Ντεκρέ επισημαίνει τη σημασία της επιλογής του Τερζόπουλου να αποδώσει στο *ALARME* τις δύο βασίλισσες με τη μορφή ερπετοειδών τερατόμορφων όντων. Οι δύο βασίλισσες, με τη μορφή, τους ανατριχιαστικούς συριγμούς και τις κινήσεις τους, παραπέμπουν σε φίδια, προσλαμβάνοντας μια «επίσημη αρχαιότητα», παρόμοια με εκείνη της Σφίγγας, διατηρώντας ταυτόχρονα τη συνδηλωτική ευχέρεια να υποβάλουν την παρουσία και άλλων μυθικών τεράτων (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 13). Αυτά τα μυθολογικά γυναικεία τέρατα υπήρξαν πανέμορφες γυναίκες που αντιστάθηκαν στη νέα, επιβληθείσα ιδεολογία της Πατριαρχίας, εμμένοντας στο γυναικείο είναι τους, «στην αρχέγονη ζώδη ελευθερία». Οστόσο ηττήθηκαν και τιμωρήθηκαν φριχτά για την ανυποταγή τους (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 14). Όντα που παραπέμπουν στο τερατώδες στοιχείο μέσα στον άνθρωπο, συμβολίζοντας την κατάβαση στα σκοτεινά, ανεξερεύνητα βάθη του ανθρώπινου ψυχισμού, έναντι του οποίου ο άνθρωπος αποπειράται, με μια

δυσπροσήγορη αμηχανία, να αρθρώσει το ερώτημα για τις καταβολές και την ταυτότητά του. Ο Ντεκρέ κάνει λόγο για το «θρηνούν ερπετό» που κατοικεί στις δυσπρόσιτες, ανεξιχνίαστες περιοχές του ανθρώπινου εαυτού (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 314), το θηρίο μέσα στον άνθρωπο που εφορμά, ανεπίγνωστα στη συμπεριφορά και τις πράξεις του, κατά κανόνα με καταστροφικά αποτελέσματα. Άλλωστε σύμφωνα με τη γνωστική νευροεπιστήμη, ένα από τα τρία μέρη του εγκεφάλου είναι το ερπετοειδές, που συμβολίζει το ζευγάρι και ταυτόχρονα την προάσπιση του ζωτικού εδάφους (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 326).

Ωστόσο, μια διαφορετική εκδοχή του ερπετοειδούς εκφράζει η αρχαία ελληνική θρησκεία μέσα από τη διονυσιακή λατρεία. Σύμφωνα με αυτήν, ο θεός Διόνυσος είναι μια θεϊκή μορφή του ερπετού / φιδιού που αναγεννιέται κάθε χρόνο μέσα από τον θάνατο, οικειοποιούμενος στοιχεία του αρχαϊκού ερπετού, του Πύθωνα (Πύθων – πεφωτισμένος, ο οποίος αντιπροσωπεύει την ίδια τη συνείδηση), και γίνεται ο φρουρός του θησαυρού του Μαντείου των Δελφών (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 321). Συμβολίζει τη γνώση και το γνώθι σαυτόν, μια γνωστική εμπειρία της προέλευσης και της καταγωγής.

Για τον Ρενέ Ζιράρ, επίσης, ο Διόνυσος είναι η συμπύκνωση αυτής της τερατώδους διπλής φύσης (Ντεκρέ Φ., 2016, σελ. 326). Στον ανυπέμβλητο αυτό διχασμό ανάμεσα στον ορθολογισμό και το άλογο αναφέρεται ο Έρικ Ρόμπερσον Ντοντς στο κλασικό έργο του *Οι Έλληνες και το Παράλογο*, καταδεικνύοντας ότι ούτε ο ελληνικός πολιτισμός κατάφερε να τον υπερβεί. Αντίθετα, επισημαίνει ότι οι αρχέγονες και άλογες δυνάμεις της ζωής αποτέλεσαν μια διαρκή και ζωντανή παρακαταθήκη.

3.7. Η γυναικεία φύση

Η όλη δομή και η πλοκή της παράστασης καθιστά σαφή την επιδίωξη του Τερζόπουλου να μιλήσει για το διαχρονικό ερώτημα της ανθρώπινης ταυτότητας εκκινώντας από τη γυναικεία φύση. Γιατί όμως η γυναίκα και όχι ο άνδρας; Γιατί επιχειρεί να συλλάβει την ουσία του ανθρώπινου Είναι μέσα από την ανάδειξη της γυναικείας φύσης, αντιστρέφοντας με αυτό τον τρόπο τις εγκαθιδρυμένες μέσα από τους αιώνες πατριαρχικές σχέσεις και ιεραρχίες; Γιατί τοποθετεί στην κορυφή της πυραμίδας τη γυναίκα και στο κάτω μέρος τον άνδρα; Πράγματι, ο Τερζόπουλος με το *ALARME* δημιουργεί ένα μετα-θεατρικό κάτοπτρο, όπου όσα συμβαίνουν και περιέχονται στην ανθρώπινη ύπαρξη αντικατοπτρίζονται μέσα στη γυναικεία φύση. Έτσι, η γυναίκα, και όχι ο άνδρας, γίνεται ο δείκτης της ανθρώπινης αλήθειας. Εν προκειμένω, ο Τερζόπουλος ανατρέπει μια μακραίωνη παράδοση ανδρικών λόγων για το γυναικείο *είναι* που αποδίδουν σε αυτό μια ελλιπή ανθρώπινη ουσία, ένα ανεπίτευκτο υπόλοιπο ανθρωπινότητας. Μια πιθανή απάντηση είναι ότι η γυναίκα βρίσκεται εγγύτερα στον κόσμο των ενστικτών, στη φυσική και βιολογική μήτρα του ανθρώπινου όντος. Ακόμη, μπορεί, δια της αναπαραγωγικής της δύναμης, να συζευγνύει τη ζωή και τον θάνατο, με γενεσιουργό δύναμη το σώμα της. Επιπρόσθετα, ούσα για αιώνες υποτελής μέσα σε μια στρεβλωτική φυλετική σχέση εξουσίας, μπορεί, έχοντας τώρα τη δύναμη και το δικαίωμα να μιλήσει, να πει και να φανερώσει όσα έμεναν για αιώνες ανεξιχνίαστα και καταπιεσμένα μέσα στην ανδρική

κυριαρχία. Ωστόσο, κύριος λόγος, ο οποίος συμπεριλαμβάνει και συγκεφαλαιώνει τα ανωτέρω, είναι ότι η γυναίκα αποτελεί εκείνο το ον που εμμένει στο Είναι του έχοντας ταυτόχρονα την απερίσταλη δύναμη της μεταμόρφωσης. Είναι δηλαδή αυτό που είναι, μεταμορφούμενη διαρκώς σε κάτι άλλο. Με οντολογικούς όρους αποτελεί και εκφράζει το «είναι εν τω γίνεσθαι» του κόσμου, παράγοντας αλλά και προσλαμβάνοντας η ίδια διαρκώς διαφορετικές μορφές και εικόνες: στοιχείο, εξάλλου, που αποτελεί ίδιον της ικανότητας για σαγήνη και το οποίο δρα παραλυτικά στο τέλος της παράστασης, στην απελπισμένη, αμήχανη στάση του άνδρα ηθοποιού, ο οποίος εκφράζει, σχεδόν ασώματος, το υποταγμένο πλήθος των μη έχοντων εξουσία και λόγο. Όπως σημειώνει ο Τερζόπουλος, όλα αυτά που πράττουν η Ελισάβετ και η Μαρία Στιούαρτ ενυπάρχουν στην ύπαρξή μας, αποτελούν μέρος της γυναικείας φύσης και είναι η προσπάθεια να αναδειχθεί όλη αυτή η ποικιλότητα της γυναίκας μέσα από την γκάμα των συνεχών μεταμορφώσεων, είναι το ίδιο το θέατρο δηλαδή.

Ο Τερζόπουλος τοποθετώντας τις δύο ιστορικά αντίπαλες βασίλισσες στο επίκεντρο καταδεικνύει ότι μπροστά στην σαγήνη της εξουσίας η γυναικεία φύση αδρανοποιείται. Γνωρίζουμε ιστορικά ότι η Ελισάβετ παρέμεινε ανύμφευτη σε όλη της τη ζωή και χωρίς διάδοχο, η δε Μαρία Στιούαρτ απομακρύνθηκε από το μονάκριβο γιό της ενόσω αυτός ήταν βρέφος. Με άλλα λόγια ο Τερζόπουλος με αυτή και μόνο την επιλογή δείχνει με emphaticό τρόπο πως ο πόθος της εξουσίας, πέραν από σύστοιχο της ανθρώπινης φύσης, μπορεί να αλλοιώσει και να εκτρέψει άλλα ουσιώδη στοιχεία της όπως το αίσθημα του συνανήκειν, την ενσυναίσθηση ακόμα και το μητρικό φίλτρο. Η θανατηφόρα αυτή διαμάχη μεταξύ των δύο βασιλισσών ανάγεται σε μία αρχετυπική σύγκρουση που εκτυλίσσεται σε στοιχειακό ψυχικό επίπεδο, φορτισμένη από δίψα για δύναμη και εξουσία, επενδυμένη από προσωπική έχθρα και φθόνο, αναμειγμένη από μια αρχέγονη δύναμη ερωτικής έλξης και ανοικονόμητου ναρκισσισμού σε μια παθιασμένη ζήτηση του απόλυτου. Η διαπάλη τους εγγράφεται στον άξονα της σχέσης Έρωτας-Θάνατος, όπου αγάπη και μίσος λειτουργούν αντιστρεπτά ως ισότιμα μέρη του άλλου. Η αγάπη λειτουργεί ως μια άλλη φόρμα του μίσους και το μίσος ως μια άλλη μορφή αγάπης (Αρβανιτάκης Κ., 2019, σελ. 89).

3.8. Το στόμα-ερμηνεία του στρογγυλού αντικειμένου

Οι δύο ηθοποιόί/βασίλισσες υποκρίνονται κυρίως με το εκφραστικό μέσο του στόματος και της γλώσσας, η οποία λειτουργεί ως το σωματοποιημένο όργανο βαθέων ψυχικών διεργασιών. Οι δύο γυναίκες εγείρονται αντιμέτωπες η μια απέναντι στην άλλη ως φρικιαστικά τερατόμορφα όντα, με ανασηκωμένα κεφάλια και επιθετικά προτεταμένες γλώσσες που σαγηνεύουν μέσα σε ένα θανατηφόρο μείγμα ερωτικής έλξης και καταστροφικού μίσους. Στην ουσία, συμπυκνώνονται σε δύο ανοικτά, απειλητικά στόματα έτοιμα να καταπιούν και να καταβροχθίσουν τον άλλο.

Κύριο όργανο αυτής της μετωπικής επιθετικότητας αποτελεί το στόμα. Όπως επισημαίνει ο Ζορζ Μπατάιγ, στο ομώνυμο δοκίμιό του, σχόλιο του οποίου συναντάμε στη διατριβή της Π. Χατζηδημητρίου,

το στόμα και ειδικότερα οι σιαγόνες έχουν μια πολύ σημαντική και ιδιαίτερη λειτουργία στις πρωτόγονες κοινωνίες, όπως επίσης και στο ζωικό βασίλειο. Σε περιπτώσεις έντονου ή και ανεξέλεγκτου εσωτερικού αναβρασμού λειτουργούν ως αγωγός συναισθηματικής και ψυχικής εκφόρτωσης, με έναν τρόπο ζωώδους απελευθέρωσης βίαιων δονήσεων και δυνάμεων που συνταράσσουν το σώμα (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 185, 186, 179). Σύμφωνα με τον Μπατάιγ, σε αυτές τις περιστάσεις, το στόμα αποτελεί μια απελευθερωτική καταφυγή για τον άνθρωπο, ο οποίος επικεντρώνεται, σε μια ενστικτώδη ζωική ενόρμηση, στην αποβλητική λειτουργία του στόματος, παραβιάζοντας καθιερωμένες συμβάσεις του πολιτισμού, όσον αφορά την ανθρώπινη κοινωνική συμπεριφορά. Ταυτόχρονα, το στόμα έχει άλλη μια σημαντική λειτουργία για τον άνθρωπο και τη σχέση του με τον κόσμο, καθώς είναι το όργανο δια του οποίου το μέσα γίνεται έξω και το έξω γίνεται μέσα. Εγγράφεται δηλαδή σε αυτό μια ουσιώδης πτυχή της διαλεκτικής εσωτερικού-εξωτερικού, αφού δι' αυτού το εσωτερικό του σώματος εκβάλλεται και ο κόσμος εισβάλλει στο εσωτερικό του ανθρώπου.

Μια εικόνα «γοητευτικού αρχαϊκού ερωτισμού», όπως σημειώνει ο Μπίλιγκτον Μ. (Guardian, <http://www.episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-06-04-11-06-13/964-2012-12-20-15-58-21>), όπου δύο απόκοσμα, σχεδόν υπερφυσικά, όντα σαγηνεύουν με το πρόσωπο, το βλέμμα και τη στάση τους, υποβάλλοντας την πεποίθηση ότι υπάρχει κάτι που υπέρκειται των καθιερωμένων οντολογικών και συνακόλουθα, πολιτικών και κοινωνικών ιεραρχιών, θρυμματίζοντας τα επιβεβλημένα εξουσιαστικά στερεότυπα και διευρύνοντας το σώμα και το πνεύμα.

Η αρχαία ελληνική μυθολογία αλλά και η τέχνη που συνάπτεται μαζί της αποτελεί μια συνεχή διερεύνηση καταστάσεων που εστιάζουν στην προβληματική του προσώπου και του προσωπίου. Ιδιαίτερο στοιχείο αυτής της εξερεύνησης είναι η διεύρυνση του στόματος στα προσωπεία, με τρόπο ώστε αυτό να λειτουργεί ως το αντηχείο ενός άγνωστου εαυτού, μέσω της φωνής που αναδύεται από τα βάθη του σώματος του ηθοποιού. Ήδη ο Φρόντ αναφέρεται στην πρώτη, στοματική φάση της λιβιδικής οργάνωσης, κατά την οποία ενσωματώνει κανείς το επιθυμητό και πολύτιμο αντικείμενο μέσω του φαγητού, και ταυτόχρονα το καταστρέφει – μια συμμετοχή του μηχανισμού κατακυρίευσης – επισημαίνοντας πως ο ανθρωποφάγος «παρέμεινε στο στάδιο αυτό, αρεσκόμενος να καταβροχθίζει τον εχθρό του, ενώ δεν καταβροχθίζει παρά μόνο εκείνους που με οποιονδήποτε τρόπο μπορεί να αγαπήσει» (Φρόντ Σ., 2016, σελ. 59) - (Φρόντ Σ., 2013, σελ. 45).

Εν προκειμένω, ο Τερζόπουλος ενεργοποιεί το αναφερόμενο στον θεό Διόνυσο μυθολογικό μοτίβο της Θεοφαγίας (η διονυσιακή τελετή η οποία συνιστά επανάληψη του μύθου για τον κατακερματισμό και την βρώση του θεού από τους Τιτάνες και έχει ως απώτερο στόχο την κοινωνία με τη θεότητα).

Σύμφωνα με τον Ζαν Κοττ, *Θεοφαγία* είναι το φάγωμα των θεών, μια συμβολική/τελετουργική πράξη, όπου στους μύθους ή τις τραγωδίες οι άνθρωποι καθίστανται βορά των θεών, αλλά και οι θεοί μετατρέπονται, με τη σειρά τους, σε θηράματα θεών και ανθρώπων (Κοττ Ζ. 1993, σελ. 5).

Η ελληνική μυθολογία, εξάλλου, βρίθει θεοφαγικών παραδειγμάτων, ήδη από τη θεογονία/κοσμογονία του Ησίοδου, αλλά και την Ορφική. Όπως σημειώνει η Πετσίνη: «Ο Κρόνος καταπίνει τα παιδιά του για να διατηρήσει την εξουσία του, οι Τιτάνες κατασπαράζουν τον Διόνυσο Ζαγρέα, ο Δίας καταβροχθίζει την ερμαφρόδιτη σύζυγό του Μήτιδα ή Φάνητα και έτσι γίνεται παντοδύναμος και κυρίαρχος των πάντων. Με δεδομένο ότι οι θεογονίες δεν καταγράφουν μόνον την εξελικτική πορεία του κόσμου, αλλά κυρίως επιχειρούν να εξηγήσουν τις δυνάμεις που συγκρατούν την ενότητά του και τη θέση του ανθρώπου μέσα σε αυτόν, είναι φανερό το πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η έννοια της θεοφαγίας στον ανθρώπινο πολιτισμό» (Πετσίνη Π., 2010, σελ. 2).

Υπό αυτό το πρίσμα, δύναται να διασαφηνιστεί σε εύλογο βαθμό η αμφιλογία κατά πόσο το στρογγυλό επίπεδο αντικείμενο που ανταλλάσσουν εναλλάξ και με παροξυσμική λεκτική βιαιότητα οι δύο βασίλισσες ανάμεσα στα χείλη τους, όταν πλέον προσεγγίζουν επικίνδυνα η μια την άλλη, είναι ένα νόμισμα ή η Όστια (θεία κοινωνία των χριστιανών καθολικών). Θεωρείται πιο εύλογη η υπόθεση, τόσο από το πρόδηλο θεοφαγικό μοτίβο που ενεργοποιεί ο Τερζόπουλος, όσο και από τα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης σκηνής, ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μια υπερβατικού τύπου ιεροπραξία, μια ιεροπρακτική κατασπάραξη του ενός σώματος από το άλλο που οδηγεί, σαν μια άλλη θεία μετάληψη, στην ενότητα των δύο, αλλά με μια «πολιτική» εκδοχή της όστιας: η όστια όχι ως το ζυμάρι, ο άρτος, αλλά το χρήμα, το οποίο είναι το υπέρτατο έδεσμα, η «θεία μετάληψη» στον καπιταλισμό (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.). «Λάβε το σώμα που κόπηκε για σένα», απευθύνει η Μαρία Στιούαρτ στην Ελισάβετ, και αμέσως μετά: «Λάβε το αίμα που χύθηκε για σένα». Για να απαντήσει η Ελισάβετ: «Δώσε μου το σώμα που κόπηκε από σένα» (*ALARME*). Πρόκειται για μια θυσιαστήρια προσφορά που οδηγεί μέσα από τον τρόπο και τη βία σε ένα είδος κατασπάραξης, ανακαλούσα διαρκώς την παρουσία επί σκηνής του χρήματος-θεού. Επίσης η σύγκρουση μεταξύ των δύο βασιλισσών όπως εκδηλώνεται μέσα από τη βίαιη στοματική εναλλαγή της όστιας, θα μπορούσε να συμβολίζει την πάλη για τη θρησκευτική - πνευματική εξουσία η οποία αναδεικνύεται το ίδιο, αν όχι περισσότερο, αδυσώπητη και αιμοσταγής με την πάλη για πολιτική εξουσία, πόσο μάλλον σε εποχές όπου αυτές οι εξουσίες συνυφαίνονταν ή συνδέονταν. Ως προς τούτο πάμπολλα είναι τα παραδείγματα, τόσο στην μεσαιωνική όσο και στη νεότερη και σύγχρονη ακόμη ιστορία (Σταυροφορίες, σχίσμα στους κόλπους της χριστιανικής Εκκλησίας, διαμάχη καθολικών και προτεσταντών, ιερά εξέταση, αλλά και σήμερα η έξαρση του ισλαμικού φονταμεταλισμού) όπου οι θρησκευτικές διαμάχες, είτε ως αιτίες είτε ως αφορμές, διασχίζουν αιματηρά τον ανθρώπινο πολιτισμό.

3.9. Η γλώσσα

Στην επαναληπτικότητα του παραστασιακού χρόνου αντιστοιχεί ένας λόγος αποσπασματικός και επαναληπτικός που απεικονίζει αφενός μεν το αδιέξοδο του νοήματος, αφετέρου δε το αδιέξοδο των ανθρώπινων σχέσεων, στον καμβά των οποίων εγγράφονται και οι σχέσεις εξουσίας, όπως αποτυπώνονται

στην αδιέξοδη σχέση μεταξύ των δύο βασιλισσών. Η χρήση της γαλλικής γλώσσας από την Μαρία Στιούαρτ είναι μία αναφορά στην εκλεπτυσμένη ανατροφή της στην γαλλική αυλή, στην προσδοκία διαδοχής του γαλλικού θρόνου αλλά και στον πιο ανάλαφρο γαλλικό τρόπο ζωής. Η χρήση αγγλικών από την Ελισάβετ τονίζει την εκλεπτυσμένη σαγηνευτική υποκρισία της και τον αγγλικό συντηρητισμό. Μαζί με την χρήση της ελληνικής έχουμε μία πολυγλωσσία που παραπέμπει στην ασυνεννοησία του πύργου της Βαβέλ. Ο σκηνοθέτης, επικυρώνοντας τη θέση αυτή, σημειώνει: «Η πολυγλωσσία γεννιέται από το αδιέξοδο νοημάτων και επαφής. Μια επαφή η οποία ήταν γνωστή ιστορικά ως αδιέξοδη ανάμεσα στις δύο βασιλίσσες, την μία φυλακισμένη και την άλλη στη λάμψη της. Πάντα ήταν αδιέξοδη, και εκεί δείχνει και το αδιέξοδο που υπάρχει και στις ανθρώπινες σχέσεις αλλά και στην εξουσία την ίδια, δηλαδή φτάνεις στην αφασική αλαλία και εκεί εμφανίζεται όλο αυτό το παραγλωσσικό ιδίωμα» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.). Στο «Alarme», σώμα είναι η φωνή. Γι' αυτό ακινητοποιήσα τα σώματα με βοκαλισμούς. Κέντρο του σώματος ήταν η γλώσσα, η στοματική κοιλότητα. Έτσι εκφράσαμε την εμμονή αυτών των δύο γυναικών, γιατί δεν υπήρξαν πιο εμμονικές γυναίκες από αυτές τις δύο βασιλίσσες. (Συνέντευξη Θ. Τερζόπουλου, 2011,

<https://praticabile.wordpress.com/2011/02/20/%CE%B8%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8/>).

Ο Τερζόπουλος, εισάγοντας το επινόημα της εναλλαγής διαφόρων γλωσσών στην απόδοση του διαλόγου, καταφέρνει να επιτείνει ακόμη περισσότερο τον παραστασιακό ρυθμό, μέσα από μια εξόχως σωματοποιημένη εκφορά, ώστε να υπονομεύσει τη νοηματοδοτική λειτουργία των λέξεων και της γλώσσας (Τσατσούλης Δ., 2019, σελ. 116). Οι λέξεις γίνονται αυτόνομες, καταλύουν τα σημασιολογικά τους στηρίγματα, επιστρέφοντας στην αρχέγονη, ακατάληπτη ηχοπλασία (απόδοση του ήχου του οργάνου) του σώματος. Έτσι εξυπηρετείται το φαινόμενο της πολυγλωσσίας με τον διάλογο μεταξύ Ελισάβετ και Μαρίας Στιούαρτ, ο οποίος διεξάγεται σε τρεις γλώσσες – Αγγλικά, Γαλλικά, Ελληνικά. Πρόκειται για ένα λόγο δημιουργό διασποράς ωστόσο απόλυτα συμβατό με τη στάση των σωμάτων, διεπόμενο ολοκληρωτικά από ρυθμό και μουσικότητα και ο οποίος άλλοτε εκφέρεται ειρωνικός, άλλοτε επιθετικός και οργίλος, άλλοτε σαρκαστικός και με έντονη διάθεση διακωμώδησης.

Κύριο ρόλο στη λειτουργία αυτή διαδραματίζει η τεχνική της αναπνοής των ηθοποιών, η οποία οργανώνει τη ρυθμική ροή του λόγου, μέσω των επαναλαμβανόμενων εισπνοών-εκπνοών μεταξύ των εκφράσεων με τρόπο διακεκομμένο. «Απελευθερώνοντας το κεφάλι και χωρίς φόβο στον λαιμό, με το τρίγωνο να έχει τον ρυθμό του, βρίσκω νέους ρυθμικούς δρόμους. Ανοίγω τις φράσεις από τα σπλάχνα μου, ρωγμικά και με παρόρμηση» (Στρούμπος Σ. 2020, Προσ. Συνέντ.). Ενώσω ο ρυθμός επιταχύνεται, οι λέξεις αυτονομούνται χάνοντας τη σημασιολογική τους στήριξη, καθιστάμενες ομόλογες με τον ήχο της

αναπνοής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως σημειώνει ο Τσατσούλης, είναι η αλληλουχία των λέξεων που αρθρώνει, με τέτοια ρυθμική επίταση, η Χιλλ (που υποδύεται τη βασίλισσα Ελισάβετ) – *love-me, kill-me, hate-me, trust-me* – η οποία καταστρέφει τα φωνήεντα, επιτρέποντας να αναδειχθούν και να ακουστούν, με έναν τρόπο ισοπεδωτικά επαναληπτικό, μόνο οι αντωνυμίες, έως ότου όλο το σώμα να πάλλεται ως ήχος δίχως νόημα, επιβαλλόμενο πλήρως πάνω στον αντίπαλο (Μαρία Στιούαρτ), όμως σε κάθε ήχο της Ελισάβετ αντιστοιχεί και ένας ήχος ως αντίδραση/ανταπάντηση της Μαρίας Στιούαρτ χωρίς παύσεις και κενά, γεγονός που δημιουργεί την κατάσταση μιας διαρκούς εγρήγορσης τόσο για τις ίδιες, όσο και για τους ακροατές/θεατές της παράστασης (Τσατσούλης Δ., 2019, σελ. 133, 134). Πρόκειται για μια αντανakλαστική εγρήγορση, στο βάθος της ζωώδης, που απεικονίζει και εκφράζει ταυτόχρονα την αδυσώπητη πάλη για κυριαρχία (Τερζόπουλος Θ. 2021, Προσ. Συνέντ.). Η ίδια διαδικασία σωματοποίησης του λόγου και η εκβολή του σε μια καθαρά υλική διάσταση καθίσταται αντιληπτή και στη σκηνή όπου οι δύο βασίλισσες, ενόσω διαφιλονικούν ως αρχαϊκές Σφίγγες αετώματος, συνεχίζουν να διατηρούν τον ρυθμό των ομιλούντων στομάτων, μετατρέπόμενες σε μια σκοτεινή, απειλητική κοιλότητα από όπου εκτινάσσονται, σαν δηλητηριώδη δολοφονικά ελάσματα, οι γλοιώδεις, φιδίσιες γλώσσες τους. Γλώσσες που αποκολλώνται από τη σωματική τους έρριση για να ξεπροβάλουν στην πλήρη σαρκική τους ουσία, αυθύπαρκτες και εντελώς απελευθερωμένες από τις λέξεις. Με αυτό τον τρόπο, φέρνει στην επιφάνεια, έναντι του λογοκεντρισμού, την κινητική ικανότητα του ανθρώπινου σώματος, αλλά και τις ξεχασμένες πηγές της, την πρωτόγονη επικράτεια της ανθρωπότητας, όπου η ανθρώπινη επικοινωνία συντελούνταν με τους μορφασμούς και τις εκφράσεις του προσώπου και τις άναρθρες κραυγές, όπου κυρίαρχο ρόλο διαδραμάτιζε το στόμα.

Εν προκειμένω, ο Τερζόπουλος επιτελεί μια επίφοβη στροφή στην κτηνώδη πλευρά του ανθρώπινου όντος. «Απελευθερώνει το αρχαϊκό σώμα», αποδεσμεύοντας μια ζωτική ενέργεια που απειλεί τον θεατή, καθώς ο τελευταίος βιώνει έναν «ακατανόητο τρόπο εμπειρίας μιας ελεγχόμενης χαοτικής ενέργειας δόμησης/αποδόμησης», μιας γλώσσας που προϋπήρχε, προτού αναπτυχθεί η «άλλη γλώσσα» του λογοκεντρισμού (Αρβανιτάκης Κ., 2019, σελ. 90). Στοιχείο που σαφώς παραπέμπει στις επιρροές του Τερζόπουλου από το *θέατρο της σκληρότητας* του Αρτώ, όπου αναδεικνύεται, με δραματική ένταση, η δύναμη μιας καταπιεσμένης σωματικότητας και οι αδιάγνωστες δυνατότητες της σκηνικής γλώσσας πέρα από την κυριαρχία του λογοκεντρισμού. Εισηγητής του θεάτρου της σκληρότητας, ενός ολοκληρωτικά αντιρεαλιστικού και αντιλογοκεντρικού θεάτρου, όπου η γλώσσα της χειρονομίας και της παντομίμας καθίσταται κεντρική συνισταμένη της σκηνοθετικής πράξης, ο Αρτώ εγκαινιάζει μια νέα σκηνική γλώσσα, με κύρια χαρακτηριστικά την κατάργηση του έναρθρου λόγου, την άρση της εμπιστοσύνης στο γλωσσικό κείμενο και τον συγγραφέα και την ανάδειξη του σώματος ως κύριου ερμηνευτικού μέσου. Η καινούργια σκηνική γλώσσα, με αφετηρία το αξίωμα του Αρτώ ότι η σκηνή δεν αναπαριστά αλλά δρα και ότι επί σκηνής ο ηθοποιός «δεν παίζει, αλλά δρα», δίνει έμφαση στην κίνηση και την έκφραση του σώματος –

ενίοτε με έντονα τελετουργικά στοιχεία – αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την εγγενή μουσικότητα των λέξεων και τη φωνητική τους δύναμη, πέρα και έξω από τη συμβατική σημασιοδοτική τους λειτουργία. Για τον Αρτώ είναι σαφές ότι ο λόγος είναι ανεπαρκής για να αποδώσει την ανθρώπινη κατάσταση και τον ανθρώπινο πόνο, για αυτό τον λόγο επιστρατεύει κραυγές, άναρθρους ήχους, σπαράγματα ομιλίας ακόμη και κλάματα για να εκφράσει συναισθήματα, εμπειρίες και καταστάσεις που προηγουμένως, με τις συμβάσεις του λογοκεντρικού θεάτρου, δεν μπορούσαν να εκφραστούν. Τονίζοντας ότι το σώμα υπήρχε ανέκαθεν, ο Αρτώ αναδεικνύει τη βαθύτερη σωματική έρειση της γλώσσας, αλλά και τη μουσική και ρυθμική της διάσταση, ικανή πλέον να εκφράσει ό,τι μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο παρέμεινε ως η ανέκφραστη σκηνική δυναμική του. Το κείμενο, ξανακερδίζοντας παλμό μέσα από το σωματοποιημένο συναίσθημα, παύει να αποτελεί το «ιερό ευαγγέλιο» της μίμησης και της αναπαράστασης, αλλά καθίσταται ο αγωγός προς μια ποίηση των αισθήσεων, που απελευθερώνει τη σκηνική δράση.

Επίσης, η θέση του Αρτώ ότι η θεατρική πράξη δεν πρέπει να περιστέλλεται σε ένα σκηνικό δρώμενο, το οποίο αποδέχεται και «τρέφει» την παθητικότητα του ακροατηρίου, αλλά να δρα αφυπνιστικά στη συνείδηση, τη σκέψη και τα αισθήματα των ανθρώπων, υπονομεύοντας τον εφησυχασμό και τη νωθρότητα, βρίσκει στο συνολικότερο έργο του Τερζόπουλου και ειδικότερα στο *ALARME* μια αυθεντική εφαρμογή. Όπως και στον Αρτώ, έτσι και στον Τερζόπουλο, στόχος είναι η δια της σκηνικής πράξης πρόκληση μιας εσωτερικής διαπάλης, η οποία εξωθεί τους ανθρώπους να αναμετρηθούν με τις παγιωμένες τους βεβαιότητες, επανεξετάζοντας έτσι τις σχέσεις τους με τον κόσμο και τους άλλους. Ωστόσο, μια διαφορά του Τερζόπουλου με την αντίληψη του Αρτώ για το θέατρο, παρά τις προφανείς επιδράσεις που δέχτηκε από αυτόν, είναι το γεγονός ότι, ενώ και ο Γάλλος δραματουργός κηρύττει μια επιστροφή στις αρχέγονες ρίζες του θεάτρου και στο τελετουργικό του υπέδαφος, σε αντίθεση με τον Τερζόπουλο απορρίπτει την επιστροφή στους κλασικούς του θεάτρου και της λογοτεχνίας.

Επιπρόσθετα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως απηχούνται ταυτόχρονα ορισμένες βασικές θέσεις των Ντελέζ – Γκουανταρί για τη γλώσσα, όπως η σωματική της προϋπόθεση, η σύνδεση της γλώσσας με την επιθυμία και ο μη αναπαραστατικός/επικοινωνιακός χαρακτήρας της. Όπως για τον Αρτώ η σκηνή, έτσι και η γλώσσα για τους δύο Γάλλους φιλοσόφους δεν αναπαριστά, ούτε μιμείται τα πράγματα, ούτε χρησιμεύει για τη μετάδοση πληροφοριών ή την επικοινωνία της γνώσης. Η γλώσσα είναι πρωτίστως σωματική, υλική, παραστατική και αναδύεται μέσα από το σώμα.

Ο Τερζόπουλος καταργεί την έννοια της δεσπόζουσας γλώσσας που έχει ως στόχο την κατάληψη της εξουσίας, αρνούμενος το μοντέλο του συγκεντροποιημένου-ομοιογενοποιημένου λόγου. Με κύρια εργαλεία το θραύσμα, την επανάληψη και την παραλλαγή, δημιουργεί ένα παραφθαρμένο ομοίωμα κυρίαρχης γλώσσας. Όπως σημειώνει ο Ντελέζ: «Για το ομαλό άτομο, το να σχηματίζει φράσεις γραμματικώς ορθές είναι το προοίμιο κάθε υποταγής στους κοινωνικούς νόμους. Κανείς δεν αναμένεται να αγνοεί τη γραμματικότητα· όσοι την αγνοούν υπάγονται στην αρμοδιότητα ειδικών ιδρυμάτων. Η ενότητα

μιας γλώσσας είναι πρώτα απ' όλα πολιτική. Δεν υπάρχει γλώσσα-μητέρα, αλλά κατάληψη της εξουσίας από μια δεσπόζουσα γλώσσα, η οποία άλλοτε προελαύνει σε ένα ευρύ μέτωπο και άλλοτε μάχεται ταυτόχρονα σε διάφορα κέντρα (Ντελέζ & Γκουανταρί, 2016, σελ. 34).

3.10. Ο ρυθμός

Κυρίαρχο «συνθετικό» στοιχείο στο *ALARME* αποτελεί ο ρυθμός, στον οποίο ο Τερζόπουλος αποδίδει μια υπέρτατη μορφοποιητική ικανότητα, θεωρώντας τον ως μια ακατάλυτη δημιουργική δύναμη μορφοποίησης και παραγωγής μορφών που εμψυχώνει τα πάντα. Όπως λέει: «Ο ρυθμός γεννάει τη Μορφή. Ο πυρηνικός ρυθμός οδηγεί στην ενότητα. Υπάρχει θερμότητα και πολλές διακυμάνσεις εσωτερικών ήχων. Ακολουθώντας τον ρυθμό, θέλοντας να πιάσω την άκρη του νήματος, οδηγούμαι σε ένα πρωτόγνωρο τοπίο, όπου ο λόγος δεν είναι επεξηγηματικός, αλλά φυσικός. Με ενδιαφέρει, ερμηνεύοντας κανείς μια φράση, να ανακαλύπτει ακόμα και την ηχογόνο πηγή της, τον πυρηνικό ρυθμό της» (Χατζηδημητρίου Π. 2004, σελ. 109). Αλλού, μάλιστα, επισημαίνει: «Έως το τέλος της ζωής μου, θα με καταδιώκει το μυστήριο του ρυθμού», χαρακτηρίζοντας την ποίηση και την καλλιτεχνική δημιουργία ως την υπέρτατη προσπάθεια για τη σύλληψή του (Τερζόπουλος Θ., 2017, Συνέντ.).

Στο *ALARME* ο ρυθμός των σωμάτων, ο ρυθμός της γλώσσας και ο ρυθμός της μουσικής συνέχονται σε μια ολοκληρωμένη ρυθμική σύνθεση που διαπνέει κάθε στοιχείο και στιγμή της παράστασης. Ως κύρια μέσα για την επίτευξη του ρυθμού ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί την επανάληψη και την επίταση σε ένα αδιάσπαστο όλο, για να φτάσει να εμψυχώσει μια πλήρως αρθρωμένη ρυθμική δομή, μια οδηγτική δράση του κειμένου που κρατά τους ακροατές, αλλά και τους ηθοποιούς σε πλήρη αισθητηριακή, ψυχική και διανοητική εγρήγορση. Μέσα από ρυθμικά επαναλαμβανόμενες κινήσεις, εμπρόθετες επαναλήψεις ή σταθερά επαναλαμβανόμενες χειρονομίες, φράσεις και ήχους, οι ηθοποιοί καταφέρνουν να καταστήσουν διαυγώς αισθητό ό,τι συμβαίνει επί σκηνής, ακόμα και ό,τι αναδύεται από τις απροσπέλαστες στοιβάδες του ψυχισμού. Ο Ντελέζ έχει υπογραμμίσει την «ανακάλυψη σε ποικίλους τομείς μιας δύναμης που ανήκει στην επανάληψη, τόσο στο ασυνείδητο, όσο ακόμα και στη γλώσσα και την τέχνη» (Ντελέζ Ζ. 2019, σελ. 30).

Μέσα από τους ποικίλους και διαφοροποιημένους ρυθμούς της αναπνοής των ηθοποιών, καταφέρνει να επανενεργοποιήσει ενδιάθετους αρχέγονους ρυθμούς ή άγνωστες και ανενεργές ηχογόνες πηγές της βαθύτερης μνήμης, διανοίγοντας ένα άλλο πεδίο εκφοράς του λόγου, ο οποίος, απελευθερωμένος από την εργαλειακή σκευή του, επανασυνδέεται με τις πιο πηγαίες και φυσικές καταβολές του.

Αυτός ο ρυθμός μετατρέπει την κίνηση των ηθοποιών σε πηγή παραγωγής μιας δομημένα εκχυόμενης ενέργειας δημιουργώντας μια ταχύτητα, μια εγρήγορση, έναν εσωτερικό ίλιγγο που περιβάλλει όλους, το «κατεπίγον στην παράσταση». Ο ίδιος ο Τερζόπουλος στη συνέντευξή του εξηγεί:

«Όταν λέμε εσωτερικό ίλιγγο στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι τα άμεσα αντανακλαστικά, λέει κάτι η μία και απαντάει η άλλη, δηλαδή έχει έτοιμη την παρόλα και, εκεί ακριβώς, από τον κατασκευασμένο διάλογο τον θεατρικό, έχουμε ένα αυθόρμητο διάλογο... Είναι σε μία διαρκή εγρήγορση και οι ηθοποιοί και ο θεατής, σε εγρήγορση όπως δύο ζώα, εκεί μπαίνει το ζωικό στοιχείο, το στοιχείο δύο ζώων, δύο γάτες, ας πούμε, έτοιμες να ορμήσουν η μία στην άλλη με ταχύτητα». (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.).

Στο *ALARME* η χρήση της μουσικής κατέχει σημαίνουσα θέση ως αναπόσπαστο στοιχείο της παράστασης, αφού λειτουργεί ως μέρος του όλου και όχι ως ένα ξεχωριστό μέρος. Στην παράσταση αυτή, η συμβατική αντίληψη του ρυθμού που περιορίζεται στη γραμμική παράθεση ήχων στον χρόνο αναλόγως των δυναμικών τους διακυμάνσεων (ισχυρά και ασθενή μέρη), δημιουργώντας το μέτρο μέσα στο οποίο εξελίσσονται ρυθμικά μοτίβα, ανατρέπεται, καθώς η έννοια του ρυθμού στη σκηνική δράση υπερβαίνει αυτή την αντίληψη, με τη διεύρυνση των σχέσεων των ηχητικών γεγονότων: αντί των απλών ήχων (νότες), χρησιμοποιούνται ολοκληρωμένες σύνθετες καταστάσεις, όπως π.χ. ένα ολόκληρο μουσικό έργο ή μια σύνθετη ηχητική κατάσταση. Η κάθε εσωτερική ρυθμική δομή του κάθε στοιχείου υπηρετεί ένα ανώτερο στρώμα ρυθμικής δομής που ορίζεται πλέον δραματουργικά από τη σκηνική δράση (σωματική δράση και ένταση στην ερμηνεία των ηθοποιών κ.λπ.), που ανάλογα με την εσωτερική ρυθμική υφή δημιουργείται είτε μια στατική αντίληψη του χρόνου (διαπλάτυνση, πάγωμα) είτε μία συρρίκνωσή του – επιτάχυνσή του (γρήγορα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα που το άκουσμά τους εντείνει την αίσθηση της χρονικής αυτής επιτάχυνσης).

Όπως σημειώνει ο συνθέτης Παναγιώτης Βελιανίτης (σταθερός μουσικός συνεργάτης του Τερζόπουλου από το 1991) που επένδυσε μουσικά την παράσταση: «Τα δύο μουσικά κομμάτια που ακούγονται στην παράσταση είναι δύο αγαπημένων συνθετών της βασίλισσας Ελισάβετ και πολύ διάσημων από την εποχή τους ως σήμερα. Το ύφος τους είναι σε αντιδιαστολή: το ένα να έχει θρησκευτικό και το άλλο κοσμικό χαρακτήρα, ενώ και τα δύο υπογραμμίζουν τον θεματικό πυρήνα όπως αναπτύσσεται στο έργο, δηλώνοντας την υποκρισία και την κίβδηλη σχέση των δύο» (άρθρο, περιοδικό Χάρτης 3-Θέατρο).

Η μουσική με τη ρυθμική λειτουργικότητά της λειτουργεί αντιστικτικά με τα δρώμενα, τόσο σε μουσικό όσο και σε εννοιολογικό επίπεδο, σαν ένας επιπλέον ρόλος, ο οποίος, άλλοτε δυναμικά και άλλοτε πιο διακριτικά, παρεμβαίνει στη σκηνική δράση. Ωστόσο, η έννοια του χρόνου δεν υφίσταται γραμμικά, με μια παρατακτική λογική. Όπως σημειώνει και πάλι ο Βελιανίτης: «Η έννοια του χρόνου δεν υφίσταται με την γραμμική της αντίληψη ως μια ακολουθία πάνω στην οποία εξελίσσονται κάποια γεγονότα παρατακτικά. Είναι μια αντίθετη διαδικασία από τη συνήθη αντίληψη για τη ρυθμική λειτουργικότητα της μουσικής. Για παράδειγμα, η εμμονική ύπαρξη ενός συνεχούς ηχητικού υποστρώματος, χωρίς καν την ύπαρξη κάποιου ρυθμικού μοτίβου, δημιουργεί ρυθμό μόνο και μόνο με τις

διακυμάνσεις της έντασής του που με τη σειρά τους δημιουργούν ψυχολογικές χαλαρώσεις και εντάσεις στους θεατές». Αυτό διαφαίνεται στην έντονη κίνηση του στόματος των δύο γυναικών, όπου, ενώ έχει σβήσει ο ήχος της φωνής τους, ακούγεται το *Agnus Dei* (ο Αμνός του Θεού) του Ουίλιαμ Βάιρντ, που έρχεται σε μεγάλη αντιπαράθεση τόσο ρυθμικά, όσο και εννοιολογικά με την κίνηση και το κείμενο. Έτσι, επιτυγχάνεται μια χρονική διεύρυνση, σαν να δείχνει το στοιχείο αυτής της αντιπαλότητας των δύο γυναικών στο διηγετικό. Η δράση ξεφεύγει από το ατομικό και ανάγεται στο συλλογικό ως χαρακτηριστικό του ανθρώπου και των πράξεών του» (Βελιανίτης Π. 2021, Προσ. Συνέντ.). Στο *ALARME το Agnus Dei* φέρνει το πάγωμα του χρόνου όχι μόνο λόγω της ρυθμικής του αγωγής, αλλά και λόγω της θεματικής αποστασιοποίησης που δημιουργεί από τα τεκταινόμενα επί σκηνής, στοιχείο που εντάσσεται στην εννοιολογική λειτουργικότητα της μουσικής.

3.11. Η εξουσία

Η προβληματική της εξουσίας διαπερνά ολόκληρη την παράσταση και αποκρυσταλλώνεται σε κάθε εκδίπλωσή της. Ήδη, το ερπετικό στοιχείο – που στοιχειώνει και τα τρία σκηνικά πρόσωπα, κυρίως όμως τις δύο βασίλισσες – παραπέμπει στη δυναμική της εξουσιαστικής συνθήκης, αφού το ρήμα έρπω (έρπω-ερπετό) σημασιοδοτεί την απαρέγκλιτη συνθήκη της πάλης για την εξουσία, αλλά και την εσωτερη επιθυμία για αυτήν. Και τα τρία πρόσωπα έρπουν σε έναν τόπο εξ ολοκλήρου προσδιορισμένο από την εξουσιαστική συνθήκη, εγκλωβισμένα, χωρίς δυνατότητα διεξόδου. Τελούν, μονίμως παγιδευμένα, υπό το κράτος των αναγκών και των επιθυμιών τους, οι οποίες δεν μπορούν να υπερβούν την οντολογική συνθήκη του ερπετού. Ο Τερζόπουλος αναδεικνύει, με αυτό τον τρόπο, το χαμερπές στοιχείο της εξουσίας και την ανεξάλειπτη ζωοειδία που την χαρακτηρίζει, δείχνοντας τις σκοτεινές και ζωώδεις καταβολές του αιώνιου ανθρώπινου πάθους για δύναμη, δόξα και εξουσία. Η επιθυμία του ανθρώπου να γίνει κυρίαρχος διασφαλίζοντας τη διαίωνιση του εαυτού με και διαμέσου της εξουσίας ενεργοποιεί και αντικατοπτρίζει τα πιο χθόνια και ζωώδη ένστικτα, μιαν ακατανίκητη επιθυμία κυριάρχησης η οποία τη στιγμή που εκπληρώνεται, εξωτερικεύει και «μορφοποιεί» το ζωώδες στοιχείο του ανθρώπου μαζί με την ύψιστη πλάνη πως καθιστάμενος κυρίαρχος (βασιλιάς, αυτοκράτορας, ηγέτης, αρχηγός) μπορεί να κατανικήσει τη φθορά και τον θάνατο.

Πρόκειται για τη *libido dominandi*, σύμφυτη με την ιδιοσυστασία του ανθρώπινου όντος και η οποία διαπερνά όλη την ανθρώπινη ιστορία. Ο ποιητής Νίκος Καρούζος, σε ένα από τα σημαντικότερα ποιητικά του κείμενα, τη *Νεολιθική Νυχτωδία στην Κροστάνδη*, αποτυπώνει με απaráμιλλα γλαφυρό τρόπο αυτό που και ο Τερζόπουλος καταδεικνύει μέσα από την παράσταση του *ALARME*: «- Προέχει το μαύρο. - Τι εννοείς; - Κλείσε τα μάτια σου. Πάνε όλες οι μορφές. Άμα τ' ανοίξεις επανέρχονται όλες. Αυτό είν' έτσι. - Δώσε μου σαν ενθύμιο τον ορισμό της εξουσίας. - Ως προς εμένα «η εξαχτίνωση του χτήνους». Εξαχτίνωση (που θα μπορούσε κάλλιστα να γραφεί και ως εξακτίνωση): Η διάχυση, αλλά, ταυτόχρονα, και η

ακτινοβολία του κτήνους: ο άνθρωπος στη στιγμή της απώτερης δόξας του είναι ένα κτήνος που ακτινοβολεί, εκεί που προέχει το μαύρο.»

Αυτό το ζωομορφικό στοιχείο διακρίνει το *ALARME* από προηγούμενες παραστάσεις του σκηνοθέτη που είχαν επίσης ως επίκεντρο την προβληματική της εξουσίας. Έργα όπως το *Χρήμα*, το *Κεκλεισμένων των Θυρών* και το *Δεσποινίς Τζούλια Mademoiselle Julie*, κινούνται στην ίδια «γραμμή» ως προς το θέμα της εξουσίας και τη ρήξη που υπάρχει ανάμεσα στα φύλα και τους ανθρώπους, ωστόσο ο ενδιάθετος ζωομορφισμός του *ALARME* παραπέμπει σε μια βαθύτερη εννόηση και θεματικοποίηση της εξουσίας και του εξουσιαστικού φαινομένου στις θεμελιώδεις ανθρωπολογικές του συνδηλώσεις. Όπως επισημαίνει ο Τερζόπουλος: «Στο *ALARME* υπάρχει αυτός ο ζωομορφισμός, μια εικόνα από τα αετώματα, από τους αρχαίους ναούς, συγγένεια πολύ μεγάλη με τα αετώματα του Παρθενώνα: ένα ον γυναίκα ή άνδρας και το υπόλοιπο μέρος είναι φίδι συνήθως, δηλαδή ζωομορφισμός. Και οι τρεις είναι ερπετά της εξουσίας: έρπω-ερπετό, το λέμε και στην καθομιλουμένη. Και οι τρεις είναι παγιδευμένοι, με τον ίδιο τρόπο, στις ανάγκες και τις επιθυμίες τους... Δεν μπορούν να ξεφύγουν» (Τερζόπουλος Θ. 2021, Προσ. Συνέντ.).

Στο *ALARME* αυτό το παιγνίδι της εξουσίας συντελείται χωρίς όρους διεξοδικότητας, ως ένας τόπος συνάρθρωσης και σύγκρουσης δυνάμεων χωρίς προκαθορισμένη έκβαση ή ένα εγγενές προς αυτήν νόημα που θα εκβάλει σε ένα ευτυχές τέλος. Πρόκειται για μια δυστοπία χωρίς γραμμές διαφυγής ή ρήξης με τον αναγεννώμενο κύκλο της εξουσιαστικής εξουθένωσης. Τίποτα δεν μπορεί να αποφύγει το πεπρωμένο της πάλης για επιβολή και κυριαρχία σε έναν ανειρήνευτο αγώνα που οδηγεί, σαν μέσα από μian ανέκκλητη καταδίκη, στην ολοκληρωτική καταστροφή. «Δεν υπάρχει διέξοδος και τα τρία πρόσωπα είναι εμμονικοί, φανατικοί φονταμενταλιστές της εξουσίας κατά έναν απόλυτο τρόπο. Δεν ξεφεύγουν καθόλου και ούτε θέλουν να ξεφύγουν. Είναι αυτό το απόλυτο παιγνίδι της εξουσίας που δεν τελειώνει ποτέ. Κορυφώνεται σε διαφορετικές εκφάνσεις, αλλά δεν τελειώνει ποτέ. Συνεχίζεται αενάως, χωρίς τελική έκβαση. Κανένας δεν θέλει να αλλάξει ή να καλυτερεύσει την υπαρξιακή του συνθήκη. Παραμένουν αμείλικτοι και απόλυτοι μέχρι το τέλος, χωρίς τη διάθεση συγκατάνευσης ή συγγνώμης». (Τερζόπουλος Θ. 2021, προσωπική συνέντευξη).

Στην ακατασίγαστη πάλη για εξουσία λειτουργεί η σαγήνη της υποκρισίας, μέσα από ένα παιγνίδι αντικατοπτρισμών: «Αυτός ο αντικατοπτρισμός που υπάρχει ανάμεσα στις δύο βασίλισσες δεν είναι συμφιλίωση. Τα δύο αυτά όντα συνυπάρχουν, αλλά ως εχθρικά. Η φιλονικία μεταξύ τους συνεχίζεται και στο ίδιο σώμα, το συγκρουσιακό σώμα της πάλης μεταξύ τους. Είναι ένα παιγνίδι, ένα game, μια στο καρφί και μια στο πέταλο, όπου τίποτα δεν είναι νεκρό και όπου διαρρηγνύεται ο ιστός της σοβαρότητας και της σοβαροφάνειας, της δραματικής κατάστασης, ο οποίος εκφυλίζεται απομυθοποιούμενος. Είναι απομυθοποιημένα πρόσωπα μέσα από έναν απομυθοποιητικό τρόπο, παίζουν, υποκρίνονται, ψευτοσοβαρεύουν, σαν να αναθάλλει η ρίζα μολιερικού έργου, σάμπως εδώ μέσα να έχει θέση ο Μολιέρος» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.).

Στην πραγματικότητα κανένας δεν θέλει να απαρνηθεί τη σαγήνη της εξουσίας, όλοι είναι πιασμένοι σαν ψάρια στο δίχτυ (*sageña*), μέσα στην ανυπέροβλητη, δυναστευτική γοητεία της: «Αυτό που κάνει ο πληβείος κάτω, ο *clochard*, είναι ότι τις βρίζει πατώκορφα, τις εξευτελίζει και τις απομυθοποιεί, αλλά δεν κάνει έναν ταξικό ή πολιτικό αγώνα...». «...Όλοι αυτοί που βρίζουν την εξουσία είναι, στον μικρό τους χώρο, μια εξουσία μικρή, και, αν τους δοθεί η ευκαιρία, θα το αποδείξουν. Το ξέρουμε από τη ζωή, το έχουμε δει πολλές φορές να επαναλαμβάνεται. Και είναι αυτή η δύναμη που έχει η εξουσία» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.).

Ο Τερζόπουλος συλλαμβάνει και περιγράφει μια εικόνα της εξουσίας που δεν ταυτίζεται με μια μορφή (ενδεικτικό είναι ότι απουσιάζει παντελώς η βασιλική εξουσία ως δομή/μορφή, μέσα από ένα οργανωμένο σχήμα, με τις αρθρώσεις, τους ρόλους, τις τυπικότητες, τις ιεραρχήσεις, τα όργανα, τα πρόσημα και τις τελετουργίες του, ενώ πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για δύο βασιλίσσες δια αλληλογραφίας), αλλά αποτελεί, όπως στον Φουκώ, μια δύναμη που σχετίζεται με άλλες δυνάμεις και για την οποία δεν υπάρχει άλλο αντικείμενο ή υποκείμενο πέραν από την ίδια.

Στην *Ιστορία της Σεξουαλικότητας* ο Φουκώ πρεσβεύει ότι «ο δυτικός πολιτισμός προχώρησε σε μια έκρηξη Λόγων πάνω στο σεξ... και αυτοί οι Λόγοι δεν πολλαπλασιάστηκαν έξω από την εξουσία ή εναντίον της, αλλά εκεί ακριβώς που αυτή ασκείται και ως μέσο άσκησής της». Οι Λόγοι, λοιπόν, που αποκαλύπτουν και κρίνουν, εντέλει δεν αντικρούουν την εξουσία, αλλά αποτελούν μέρος του ίδιου του ιστορικού πλέγματος (Χατζηδημητρίου Π., 2004, σελ. 319).

Στο *ALARME*, ωστόσο, ούτε «σημεία αντίστασης», ούτε «γραμμές διαφυγής» υπάρχουν. Παρ' όλα αυτά, αυτή η διάσταση (σημεία αντίστασης, γραμμές διαφυγής), φαίνεται να λειτουργεί σ' ένα άλλο επίπεδο, με τη σημαίνουσα επίκληση του ίδιου του σκηνοθέτη στον «κατ' επείγοντα» χαρακτήρα της παράστασης, ότι πρόκειται δηλαδή για μια «κατ' επείγουσα παράσταση», η οποία έχει στόχο, σαν το κουδούνι του συναγερμού, να αφυπνίσει τον θεατή από τον συνεχιζόμενο λήθαργό του.

3.12. Εξουσία – έρωτας

Η διαπάλη των δύο βασιλισσών διαπερνάται από έναν έντονο και ακατασίγαστο ερωτισμό, ο οποίος εκδηλώνεται με μίαν ακραία μορφή επιθετικότητας, αφού, ως τέτοιος, «ο ερωτισμός είναι το άλλο πρόσωπο της επιθετικότητας» (Πρόγραμμα Παράστασης *ALARME*). Ωστόσο, αυτός ο ερωτισμός διακρίνεται από τον έρωτα και δη τον έρωτα για την εξουσία. «Έρωτας και ερωτισμός δεν είναι το ίδιο πράγμα, κάτι που εντόπισε και η κριτική, άλλο όμως ο ερωτισμός και άλλο ο έρωτας σε ανάπτυξη και με διέξοδο. Εδώ υπάρχει ψυχορροή. Όμως, ως δομικό στοιχείο της εξουσίας υπάρχει ο έρωτας, έρωτας για την εξουσία και έρωτας μέσα στην εξουσία, η εξουσία ζει, άρα έχει μέσα της τον έρωτα, έχει αυτόν ως φετίχ» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.).

Ο ερωτισμός αυτός παραπέμπει στη σύγκρουση μεταξύ θηλυκού και αρσενικού (έργα *Ανκόρ* και *Δεσποινίς Τζούλια*), αν και στο *ALARME*, η σύγκρουση εκδηλώνεται ακόμη πιο έντονα, αφού η γυναίκα ενεργοποιεί τα αντρικά στοιχεία μέσα της, καθιστάμενη πιο επιθετική και αμείλικτη.

Ο Τερζόπουλος διαβλέπει σε αυτήν τη θανατηφόρα διαπάλη μεταξύ των δύο βασιλισσών μια αρχετυπική στάση, κάτι που εκτυλίσσεται σε ένα αρχαϊκό ψυχικό επίπεδο, μια σαδιστική, άγρια αναμέτρηση για δύναμη και εξουσία. Πίσω από τη διαπάλη αυτή υποκρύπτεται και ενεργεί ένας ερωτισμός επικίνδυνα συγχωνευτικός. Και οι δύο αναμετρώνται με το διαρκές ενδεχόμενο της απορρόφησης της μιας μέσα στην άλλη, με τον κίνδυνο να απολέσουν την υπαρκτική τους ταυτότητα, κάτι που αποτελεί πηγή οντολογικού άγχους, όπως το μίσος και η μανία εκδίκησης.

Αυτή η πολυκύμαντη στις εντάσεις και την εξέλιξή της επιθυμία για σύντηξη διαπερνά εξ ολοκλήρου τη συγκρουσιακή σχέση Ελισάβετ-Μαρίας Στιούαρτ, οι οποίες έλκονται από την προοπτική αυτής της ένωσης. Φυσική απόληξη αυτής της ερωτικής επιθυμίας είναι η εισχώρηση της μιας μορφής μέσα στην άλλη, που έχει ως αποτέλεσμα και την κατάλυση του μεταξύ τους αντικατοπτρισμού. Μέσα από τη συγχώνευση αυτή, η οποία έχει ως προϋπόθεση την πλήρη άφεση του «εγώ» και την εξουθένωση της αντίστασης να δοθούν, θα πάψουν να αποτελούν το είδωλο ή μια της άλλης. Αυτό το ενδεχόμενο ολοκληρωτικής απόσβεσης του προσώπου και πλήρους απώλειας ταυτότητας κάνει τη μεταξύ τους ερωτική έλξη ταυτόχρονα παρωθητική και απωθητική. «Εκείνο που τρομάζει περισσότερο τις δύο αντίπαλες μορφές δεν είναι τόσο η βία, όσο ο ερωτικός πόθος, η υποψία της συνάντησης, η πιθανότητα αφομοίωσης» (Πρασά Ν., 2010, <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/03/ALARME-thodorou-terzopoulou-kritiki-nikis-parassa/>).

Η πάλη για την εξουσία δεν καταλήγει σε μια συμφιλιοτική υπέρβαση των συγκρούσεων, όπως συμβαίνει στο σχήμα μιας αισιόδοξης ιστορικής διαλεκτικής (π.χ. φιλελευθερισμός, σοσιαλισμός), ή σε ένα είδος καταλλαγής των σχέσεων δύναμης, αλλά κορυφώνεται με έναν σχεδόν παρωδιακό τρόπο, σε μια τερατογένεση, αφού αποκύημα της αιματηρής και θανατηφόρας διαπάλης των δύο γυναικών είναι ένα δικέφαλο τέρας που εκφράζει την πλήρη απαύγαση της ερπετικής ουσίας του ανθρώπινου όντος στο άγγιγμά του με την εξουσία.

Το *ALARME*, «μια παράσταση κριτικής απέναντι στην εξουσία, απέναντι σε όλες τις εξουσίες» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Φεστιβάλ Θεάτρου Βουδαπέστης) αλλά και σαν ένα σχόλιο στη διαχρονική κατάσταση της εξουσίας, παρουσιάζει τη βαθύτερη συνάρθρωση της επιθυμίας με τη σαγήνη της εξουσίας, ανιχνεύοντας ταυτόχρονα έναν χώρο εξουσιαστικής απο-σαγήνευσης μέσα στη σαγήνη της ίδιας της παράστασης, με την κλήτευση του πάσχοντος σώματος του ηθοποιού που «πενθεί και σαγηνεύει» (Τερζόπουλος Θ., 2015, σελ. 72).

Κατά τη γνώμη μας, σε ένα βαθύτερο επίπεδο ανάγνωσης το έργο απηχεί το ερώτημα που έθεσε ο Σπινόζα και το οποίο επαναδιαπραγματεύονται οι Ντελέζ – Γκουαταρί στη σχιζοαναλυτική τους μέθοδο:

«Γιατί οι άνθρωποι αγωνίζονται για τη σκλαβιά τους, σαν να επρόκειτο για τη σωτηρία τους;». Πώς επιθυμούν την υποδούλωση, σαν να πρόκειται για την ελευθερία τους; Πώς δηλαδή μετατρέπεται η επιθυμία στο ανορθολογικό στοιχείο της εξουσίας; Μήπως οι άνθρωποι επιθυμούν την καταπίεση όσο την ελευθερία τους, ίσως και περισσότερο από αυτήν; Οι δύο φιλόσοφοι απαντούν: «Στο ερώτημα 'πώς μπορεί η επιθυμία να αποζητά την ίδια της την καταπίεση, την ίδια της την υποδούλωση', απαντούμε ότι οι δυνάμεις που συνθλίβουν ή υποτάσσουν την επιθυμία αποτελούν και οι ίδιες μέρη επιθυμητικών συναρμογών: αρκεί η επιθυμία να ακολουθήσει αυτήν τη συγκεκριμένη γραμμή, για να βρει τον εαυτό της παγιδευμένο, σαν μια βάρκα, μέσα σε αυτόν τον άνεμο» (Ντελέζ, 2007, σελ. 35). Στο ερώτημα αυτό ο Κάφκα δίνει μια αυτοσαρκαστική λύση με τη στάση του αντιήρωά του στο έργο *Αναφορά για μια Ακαδημία*: «Όχι δεν ήθελα ελευθερία. Μόνο μία διέξοδο» (Κάφκα Φρ., 2021, σελ. 33).

Ολόκληρο το *ALARME*, μέσα ακριβώς στη βαθιά δυστοπική του πυράκτωση ως «καταμήνυση» της εξουσίας, διατρέχει η επίκληση αντίρροπων δυνάμεων ως προς το μίσος, την εκδίκηση και την επιθυμία κυριάρχησής ως ένα λυτρωτικό αντίβαρο στην ροπή προς την εξουσία. Αν ο Μπέκετ προέτρεπε «κοίταξε το χειρότερο, έως ότου αρχίσεις να γελάς», ο Τερζόπουλος σημαίνει στο *ALARME* έναν αγωνιώδη συναγερμό αφύπνισης μέσα από την ανοικτή και ενεργοποιημένη σωματικότητα που ακόμα και αν δεν μπορεί να υπερφαλαγγίσει τη σαγήνη της εξουσίας, μπορεί να την υπονομεύσει μέσα από τη σαγήνη της τέχνης του ηθοποιού και τη σχέση της με τον θεατή. Με σαρκασμό αλλά και με βαθιά πολιτική κριτική που υφέρπει σε αυτή την απόλυτη δυστοπία υπαγορεύει ότι «αυτό είναι *ALARME*. Ξύπνα, αφυπνίσου μέσα στο σκοτάδι».

«Ο άνθρωπος τη νύχτα ανάβει μέσα του ένα φως, όταν σβήσει η όρασή του» Ηράκλειτος (Τερζόπουλος Θ., 2015, σελ. 60).

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

4.1. Ο μηχανισμός της σαγήνης

Ο μηχανισμός της σαγήνης στο *ALARME* λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα ως το κατεξοχήν εργαλείο επηρεασμού του θεατή κατά τη θεατρική πράξη. Ο μηχανισμός της σαγήνης και η σκηνική δράση οργανώνονται γύρω από την πολύπλευρη ψυχονητική λειτουργία της εικόνας. Αν, σύμφωνα με τον Φρόντ, «η εικόνα είναι η πρώτη παραγωγή του ψυχικού οργάνου» (Σκούλικα Α., 2019, σελ 147), η συνάρθρωση της σαγήνης με τις θεμελιώδεις πλευρές της ψυχικής λειτουργίας είναι κατά βάση διαδικασία εικονοποιητική, γεγονός που επισυμβαίνει εντονότερα στο θέατρο. Η εικόνα, αν και άυλη, ενέχει μια υλική διάσταση που την καθιστά ικανή να επηρεάσει τις ψυχικές και βιολογικές διαδικασίες, ως μια οντότητα σχεδόν βιολογική. Σύμφωνα με τον Γκριν, είναι αδύνατο να συλλάβουμε ένα ασυνείδητο χωρίς τη δύναμη της ενόρμησης, θέση που προοιωνίζεται τη θεωρία των διαδικασιών δημιουργίας νοήματος μέσω του ναρκισσισμού και της εικαστικής μορφοποίησης. Η μορφή είναι αυτό που περιενδύει και συμπυκνώνει τη

σαγήνη στη βάση των ενορμήσεων (Σκούλικα Α., 2019, σελ. 147). Στο πλαίσιο αυτό, το θεατρικό έργο αναμοχλεύει και ενεργοποιεί στον θεατή πολλαπλές ασυνείδητες διαδικασίες, «δημιουργώντας ισχυρές μεταβιβαστικές αντιδράσεις» (Σκούλικα Α., 2019, σελ. 134).

Η τερζοπουλική σκηνή λειτουργεί ως μέσον ενεργοποίησης και εικονογράφησης πολλαπλών ασυνείδητων διεργασιών στον θεατή, μέσω της μεταφοράς. Η ολική εξάλειψη της Μαρίας Στιούαρτ, στη βάση ενός ωμού ενορμητικού καταναγκασμού, συνιστά ακριβώς μια μορφή ψυχικού μετασχηματισμού μέσω της καταστροφικότητας. Η σαγήνη ενεργοποιείται παράλληλα ως η δύναμη της έλξης, ως εκδήλωση της επιθυμίας μέσω σωματικών ειδών διαλόγου, σε ένα αρχαϊκό επίπεδο επικοινωνίας και συμβολοποίησης. Έλξη προς τη διαφορά του άλλου, η οποία δημιουργεί την αίσθηση μιας επίφοβης και ταυτόχρονα γοητευτικής γειτνίασης, με ασαφή και ακαθόριστα όρια, η οποία υποκινεί την πρόκληση για ένα πλάτεμα αλλά και συγχρόνως για μια πιθανή εξάλειψη του εγώ. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο Leopard (Θανόπουλος Σ., 2019, σελ 81), για μια αποσταθεροποιητική διαδικασία αβεβαιότητας και μετασχηματισμού, η οποία διατηρεί ωστόσο ενεργή τη συνθήκη και τη δυνατότητα να είμαστε «σε κίνηση», ζωντανοί. Η σαγήνη εμφιλοχωρεί ακριβώς σε αυτό το σημείο, ως η αναγγελία μιας ικανοποίησης χωρίς προεξοφλημένη έκβαση, δημιουργώντας την κατάσταση μιας διαρκούς εγρήγορσης και έλλειψης εφησυχασμού. Στο *ALARME* η διάσταση της εγρήγορσης (εν προκειμένω δεν είναι καθόλου τυχαία η σχεδόν μόνιμη επίκληση του Τερζόπουλου στο κατ' επείγον της παράστασης) αποτελεί την πηγή και τον πυρήνα της σαγήνης, ως μια διαρκής κατάσταση εσωτερικής ανησυχίας, που στοχεύει στη στροφή στον εαυτό. «Μια βέλτιστη σαγήνη», σύμφωνα με την Ποταμιάνου (Ποταμιάνου Α., 2019, σελ 151), που καθιστά δυνατή τη διάνοιξη μιας επικοινωνίας μεταξύ δύο υποκειμενικότητων, αναπτύσσοντας τη δεκτικότητα, την ανάπτυξη της ικανότητας του υποκειμένου να ανοίγεται σε διαδικασίες ενδοβολής και ενσωμάτωσης πτυχών του αντικειμένου. Το στοιχείο αυτό της δεκτικότητας, που επιτρέπει το άνοιγμα, και μάλιστα στα απώτατα όρια, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του *ALARME*. Υπό την πρωτοκαθεδρία της σαγήνης συντελούνται τα πάντα: η εικονογράφηση σε έναν σκηνικό χώρο κενό, που προσφέρει μεγάλες δυνατότητες μορφοποίησης, σε μια πολύμορφη δυναμική δράση επί σκηνής, όπου «τα πάθη μπορούν να εξωθηθούν προς τα άκρα», η οποία μετασχηματίζεται και αλλάζει διαρκώς, «περνώντας από τη σκοτεινή κατάσταση στην τελική φωτεινότητα» (Σκούλικα Α., 2019, σελ. 143).

Συμφυές προς το στοιχείο της εγρήγορσης είναι το στοιχείο της ηρεμίας, ως ένα άλλο σημείο σαγηνευτικής συνάρθρωσης. Πρόκειται για τα σημεία ηρεμίας μετά την ένταση, διαδικασία η οποία μοχλεύει αυτό που ο Τερζόπουλος ονομάζει «αποθεματική ενέργεια» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.) και η οποία συνιστά την ενεργητική εκδίπλωση του ησυχάζειν, την ενέργεια που εκπορεύεται από αυτή την ησυχία, η οποία ωστόσο δεν είναι παθητικότητα. Αυτή η εκπορευόμενη ησυχία είναι μια ησυχία που σαγηνεύει, αλλά αυτή επέρχεται μετά τη σύγκρουση και την έκρηξη, «όπως στη φύση η ησυχία που

ακολουθεί μετά τον κατακλυσμό» (Τερζόπουλος Θ., 2021, Προσ. Συνέντ.), αλλά και μια ησυχία που προκαλείται από μια απλή κίνηση του σώματος, χωρίς εκφραστικές ή χειρονομιακές υπερβολές.

Ηρεμία που προσομοιάζει σε αυτό που ο Κώστας Αξελός αποκαλεί «παλλόμενη γαλήνη», μια ηρεμία οντολογική και υπαρξιακή, εκτυλισσόμενη γύρω από μια εσωτερική δόνηση, η οποία συγκρατεί σε ισορροπία, αντί να διασπά (Αξελός Κ., 2003, σ. 15). Παραπλήσια προς την έννοια του εσωτερικού ιλίγγου, την οποία εισάγει ο Τερζόπουλος, είναι η έννοια του προφητικού ή διονυσιακού ιλίγγου που εισηγείται ο Ρενέ Ζιράρ, την οποία περιγράφει ως την «τρομερή ταλάντευση του ίδιου του κόσμου, στη διάκριση της βίας που φαίνεται να ευνοεί τότε τον έναν, τότε τον άλλον. Ό,τι μια πρώτη βία πιστεύει ότι θεμελιώνει, μια δεύτερη βία το ανατρέπει, για να το θεμελιώσει εκ νέου» (Ζιράρ Ρ., 2017, σελ. 241). Ο Ζιράρ κάνει λόγο για μια σαγήνη του διχασμού, που βρίσκεται στην πηγή της τερατογονίας, η οποία (τερατογονία) συντελείται με την έλξη του όμοιου από τον όμοιο (όπως ακριβώς στο *ALARME* οι δύο βασίλισσες), «υπό την επίδραση όχι της φιλότητας αλλά του νείκους» (Ζιράρ Ρ., 1996, σελ 8-9).

Καθοριστικός στη διαδικασία αυτή είναι ο ρόλος της βίας, η οποία προσημαίνεται ως «το σημαίνον του απολύτως επιθυμητού, που δεν θα φαινόταν τέτοια, αν έπαυε να είναι αδιαπέραστη και ανέφικτη. Το υποκείμενο λατρεύει τη βία και συγχρόνως τη μισεί» (Ζιράρ Ρ., 2017, σελ. 241), αφού «αυτό που ενώνει δύο πλάσματα τα οποία αισθάνονται την ίδια επιθυμία είναι τόσο ισχυρό, ώστε η φιλία τους παραμένει άτρωτη κατά το διάστημα που μπορεί να μοιράζονται εκείνο που επιθυμούν από κοινού. Αντίθετα, μεταπίπτει σε ανεξιλέωτο μίσος, από τη στιγμή που κάτι τέτοιο δεν είναι πλέον εφικτό» (Ζιράρ, Ρ., 1993, σελ. 8).

Μέσω αυτής της δυστοπικής κατάστασης, που χαρακτηρίζεται από την ανάδειξη της ερπετικής ουσίας των δύο βασιλισσών, του αποκρουστικού ανθρωποφαγικού μοτίβου και του εξαθλιωμένου πέννητα, παρουσιάζεται μία άλλη σαγήνη, μακράν της σαγήνης που έχει να κάνει με το εύμορφο και το ωραίο. Παράλληλα, η σαγήνη της παραγωγής, η σαγήνη των εμπορευμάτων και των αντικειμένων μαζικής κατανάλωσης, αυτή που ωραιοποιεί τα πάντα, ώστε να τα καταστήσει ελκυστικά και εύπεπτα, έτοιμα προς ανάλωση στην αγορά, στην τερζοπουλική σκηνή εξοβελίζεται, καθώς ο Τερζόπουλος έρχεται σε ευθεία αντιπαράθεση με ολόκληρο αυτό το σύστημα, αλλά και το σταρ-σύστημα της εποχής. Παρουσιάζεται, έτσι, μία σαγήνη αποδεσμευμένη από την ωραιοπάθεια του ρεαλιστικού θεάτρου, ανοικτή και απελευθερωτική, στην οποία έχουν θέση η αθλιότητα και το παραξένισμα, το ανοίκειο και το αποκρουστικό, το άσχημο και το εχθρικό. Είναι μία σαγήνη αποκομμένη από το αναμενόμενο αίσιο τέλος, το εμπορικό χάπι-εντ, καθώς δεν έχουμε την ανατροπή που συνήθως περιμένουμε: ο πληβείος, παρά την εξαθλίωσή του, δεν θα επαναστατήσει στο έργο, θα παραμείνει αφημένος στην εξαθλιωτική κατάσταση που βρίσκεται, παραδομένος στη μοιραιότητα των πραγμάτων. Αποτελεί, ωστόσο, σύμβολο του κάθε πολίτη που στοχάζεται ωμά, αλλά όχι άκριτα και που απορρίπτει αυτούς που κυβερνούν ανήθικα

εξαθλιώνοντάς τον: Αντιλαμβάνεται, γνωρίζει, αλλά δεν πράττει. Παρατηρούμε, έτσι, μία μπρεχτική ενεργοποίηση του θεατή, υφέρπουσα, όμως, την οποία ο σκηνοθέτης αποδίδει με τον δικό του τρόπο: μέσω μιας σαγήνης, που λειτουργεί ως το αφυπνιστικό κουδούνι, ο συναγερμός της συνείδησης του θεατή, ως κλήση και έναυσμα για προσωπική δράση.

4.2. Η αιώρηση του οντολογικού ερωτήματος

Ένα ιδιαίτερα σημαντικό σημείο σαγήνης είναι η διατύπωση, στη μορφή της Σφίγγας, του οντολογικού ερωτήματος που αποκτά διττή διακυβευσιμότητα, αφού αφορά τόσο τον clochard, που το υποβάλλει, υπό τη μορφή μονολογικής διερώτησης, όσο και τις δύο γυναίκες σφίγγες, που τώρα έχουν μετατραπεί σε ένα δικέφαλο τέρας. Σε μια σκηνή στο τέλος της παράστασης, οι δύο γυναίκες σφίγγες στο πάνω επίπεδο γυρίζουν πολύ αργά και κοιτάζουν τους θεατές. Δεν υπάρχει νικητής ή ηττημένος. Πρόκειται για μια δικέφαλη σφίγγα, όπου μέσα της εγγράφεται, διπλασιαζόμενο, το οντολογικό ερώτημα: Ποιός είναι ο άνθρωπος, πού πάει; Ερώτημα που διατυπώνεται σε πρώτο πρόσωπο από τον clochard στο κάτω μέρος του άξονα: «Γιατί με πας, πού με πας...». Αυτά τα λόγια θα μπορούσαν να τα πουν οι δύο γυναίκες, αλλά τα λέει αυτός, μια επιλογή καθόλου τυχαία, αφού με αυτό τον τρόπο γενικεύεται το οντολογικό ζήτημα που αφορά στο ερώτημα: Ποιός είμαι; Δημιουργείται μια διφυΐα στην προβολή του οντολογικού ζητήματος, αφού τα ερωτήματα πολλαπλασιάζονται, υποβαλλόμενα προς τα δύο κεφάλια της σφίγγας. Αυτός ο πολλαπλασιασμός του οντολογικού ερωτήματος αφορά και τα τρία πρόσωπα, παρότι απευθύνεται από τον clochard, σαν ένας μονόλογος προς τον εαυτό του, εγείροντας την αινιγματική σαγήνη της αναπάντητης ερώτησης, μέσα στην οποία κλείνει η παράσταση.

4.3. Η σαγήνη ως εκτροπή

Η σαγήνη, όπως έχει προαναφερθεί, είναι η δύναμη της πρόκλησης που λειτουργεί αποθεμελιωτικά, καταλύει κάθε μορφής βεβαιότητες, υπονομεύει και συνθλίβει κάθε λογική ταυτότητας ως αδιάσειστης συμπαρουσίας στον εαυτό, καλεί και συμπαρασύρει σε έναν ιλιγγιώδη βηματισμό προς το άγνωστο. Είναι το διάβημα μιας κοινής διακινδύνευσης μέσα στον ίλιγγο της ανταπόκρισης, διακύβευση μέσα στον συγκλονισμό της αμοιβαιότητας, σαν ο εορτασμός, επί σκηνής, του συμπάσχοντος σώματος ηθοποιού και θεατή, πέραν από τις όποιες παγιωμένες ιεραρχίες και εξουσιαστικές συμβάσεις. Είναι αυτή η μαγεία, για την οποία μιλά ο Τερζόπουλος, η οποία μετατρέπει τη σκηνή «σε καθρέφτη του ηθοποιού και των θεατών... Η σκηνή γίνεται καθρέφτης της σαγήνης ... αναδημιουργεί μια νέα εικόνα, η εικόνα του άλλου εαυτού ... ταξιδεύει στην υπέρβαση. Ο άλλος εαυτός που δρα ερήμην του. Ο άλλος, ως προβολή του σώματος του ηθοποιού, αφηγείται αφηγούμενος ... Η αμφισημία είναι το ζητούμενο στη θεατρική τέχνη» (Τερζόπουλος Θ., 2015, σελ. 77). Είναι αυτός ο «ίλιγγος της απόκρισης» που ο Έλληνας σκηνοθέτης ονομάζει «έκρηξη», η κατάρρευση του ηθοποιού μέσα στο πάσχον σώμα που γίνεται ο κλήρος αλλά και η

δύναμή του, εκείνη η δυναμική σχέση που αρθρώνεται ανάμεσα στον ηθοποιό και τον θεατή. Το θέατρο μετατρέπεται σε εκείνο τον ιδιαίτερο χώρο, όπου γίνεται δυνατή η αντιστράτευση σε κάθε είδους πολιτική, ηθική ή αισθητική ορθότητα, ο χώρος μιας συνεχούς ανατάραξης παγιωμένων αντιλήψεων και πεποιθήσεων, όσων επιβλήθηκε να θεωρούνται, «φύσει» και «λόγω», τα αδιαμφισβήτητα σχήματα κατανόησης του κόσμου και διαμόρφωσης του εαυτού, ο χώρος ανάδυσης του λόγου ενός λυτρωτικού κινδύνου που αντιμάχεται τον επιβεβλημένο κυρίαρχο λόγο και τις εξουσιαστικές προβολές του. Με τη σαγήνη ηθοποιός και θεατής εισέρχονται σε μια αμφίδρομη σχέση υπέρβασης της παραδεδομένης ταυτότητάς τους, χωρίς ποτέ, όπως δείχνει ο Τερζόπουλος, να μπορέσουν να της το ανταποδώσουν. Γιατί η σαγήνη είναι το μέρισμα του αμέριστου, δίνεται χωρίς αντάλλαγμα ή ανταπόδοση, «είναι μια πρόκληση ζωντανή», προς την κατεύθυνση αναδημιουργίας του ζωντανού ανθρώπινου είναι, μέσα από την επανασύνδεση «κόσμου και σώματος, μύθου και λόγου» προς μια νέα, δυνάμενη να πραγματωθεί «κοσμική συνοχή» που αίρει τους επιβεβλημένους διαχωρισμούς του δυτικού ορθολογιστικού λόγου (Τερζόπουλος Θ., 2015, σελ. 78).

Μια κλήση της σαγήνης, ακριβώς αυτό είναι το *ALARME*: «Συναγερμός στη συνείδησή μας που κοιμάται. Πρέπει να ενεργοποιηθούμε και να δράσουμε. Για αυτό ο συμβολικός τίτλος, όπως δηλώνει ο Τερζόπουλος και προσθέτει: «Το *ALARME* ως κατ' επείγον υπάρχει και στην παράσταση και στην ερμηνεία των ηθοποιών, υπάρχει και στη φόρμα, είναι μια κατ' επείγουσα παράσταση... Υπάρχει μια κινητικότητα, η οποία είναι ένας εσωτερικός ίλιγγος, είναι προϊόν της αυτοσυγκέντρωσης. Όταν εστιάζεις σε ένα σημείο συγκέντρωσης, πλησιάζεις σε μια ταχύτητα. Όταν είσαι διασπασμένος από 'δώ και 'κεί, στα τρέχοντα, χωρίς ένα σημείο προσήλωσης, δεν υπάρχει κινητικότητα, ούτε η διάσταση του επείγοντος, του *ALARME*» (Πρασά Ν., 2010, <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/03/ALARME-thodorou-terzopoulou-kritiki-nikis-parassa/>).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alfreud M. von. (2001). *Η κοινωνιολογία της Αναγέννησης*, Μετάφραση: Αγγέλα – Άρτεμη Βερυκοκάκη, Αθήνα: ΝΕΑ ΣΥΝΟΡΑ – ΛΙΒΑΝΗ
- Αρβανιτάκης Κ. (2019). «Terzopoulos’ Jenseits The Psychoanalytic Foundation of Terzopoulos’ Theatre» στο *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Βερολίνο: Verlag Theater der Zeit
- Ακριβόπουλος Η. (2008). Μεταπτυχιακή Εργασία με θέμα *Διαφορά και επιθυμία, η κοινωνικοπολιτική οντολογία των Ζιλ Ντελέζ και Φελίξ Γκουαταρί*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
- Αξελός Κ. (2003). *Αυτή η διερώτηση*, Μετάφραση: Κατερίνα Δασκαλάκη, Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ
- Αξελός Κ. (2005). *Αινιγματικές απαντήσεις, ρωγμές, διάνοιξη*, Μετάφραση: Κατερίνα Δασκαλάκη, Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ
- Αρτώ Α. (2013). *Το θέατρο και το είδωλό του*, Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: ΔΩΔΩΝΗ
- Decreus F. (2016). *Η τελετουργία στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Μετάφραση: Γιάννης Σιδέρης, Αθήνα: ΑΓΡΑ
- Έσλιν Μ. (1989). *Πέρα απ’ το παράλογο*, Μετάφραση: Φώντας Κονδύλης, Αθήνα: ΔΩΔΩΝΗ
- Έσλιν Μ. (1996). *Το θέατρο του παραλόγου*, Μετάφραση: Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: ΔΩΔΩΝΗ
- Ευριπίδης (1996). *ΕΛΕΝΗ*, Μετάφραση – επίμετρο: Δημήτρης Δημητριάδης, Αθήνα: ΟΛΚΟΣ/ΘΕΑΤΡΟ 3
- Girard R. (1991). *Η αρχαία οδός των ασεβών*, Μετάφραση: Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ
- Girard R. (1993). *Σαίξπηρ, οι φλόγες της ζηλοτυπίας*, Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ
- Girard R. (2017). *Η βία και το ιερό*, Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ
- Gouhier H. (1991). *Το θέατρο και η ύπαρξη*, Μετάφραση: Χαρά Μπακονικόλα, Αθήνα: ΚΑΡΔΑΜΙΤΖΑ
- Guyomard P. (2004). *Η απόλαυση του τραγικού, ο Lacan και η επιθυμία του αναλυτή*, Μετάφραση: Βίκυ Μαλισόβα – Χατζοπούλου, Αθήνα: ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

• Guthrie W. K. C. (1998). *Οι Σοφιστές*, Μετάφραση: Δαμιανός Τσεκουράκης, Αθήνα: ΜΙΕΤ - Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας

• Hawthorn J. (2002). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο*, Μετάφραση: Μαρία Αθανασοπούλου, Ηράκλειο Κρήτης: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ

• Καρούζος Ν. (1994). *Νεολιθική Νυχτωδία στην Κροστάνδη*, Αθήνα: ΑΠΟΠΕΙΡΑ

• Kafka F., (2021). *Αναφορά για μια ακαδημία*, μεταφρ.Ι. Μειδάνη. Αθήνα: Νεφέλη

• Κικέρων Μ. Τ. (2017). *Η τέχνη της πειθούς*, Μετάφραση: James M. May, Αθήνα:

ΔΙΟΠΤΡΑ

• Kott J. (2019). *Θεοφαγία*, Μετάφραση: Άρτεμη-Αγγέλα Βερυκοκάκη, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ

• Μποντριγιάρ Ζ. (2009). *Περί Σαγήνης*, Μετάφραση: Ευγενία Γραμματικοπούλου, Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ

• Baudrillard J. (2009). *Seduction*, Translated: Brian Singer, Montreal, New World Perspectives, Culture Texts Series

• Μπακονικόλα Χ. (1990). *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, Αθήνα: ΑΡΣΕΝΙΔΗ Β' έκδοση

• Μπακονικόλα Χ. (1997). *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Αθήνα: ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ

• Μπέκετ Σ. (2016). *Τελευταία τριλογία*, Μετάφραση: Θωμάς Συμεωνίδης, Αθήνα: ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ

• Ντελέζ Ζ. – Γκουανταρί Φ. (2016). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: ο Αντι-Οιδίπους*, Μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ

• Ντελέζ Ζ. (2019). *Διαφορά και Επανάληψη*, Μετάφραση: Κωνσταντίνος Μπουντάς, Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ

• Παναγιωτοπούλου – Αχειμάστου Ι., «Η τραυματική σαγήνη και πρωταρχική σκηνή», στο *Η σαγήνη – Μονογραφίες 7*, [επιμ.] Μπαζαρίδης Κ. – Μαράτου Ό. Αθήνα: ΕΨΕ - Νήσος

• Παπαδόπουλος Μ. (2017), *Συνέντευξη στον Θεόδωρο Τερζόπουλο*, Κύπρος, Πολιτιστικό ένθετο «Ηδύφωνο», Εφημερίδα «Σημερινή»

• Περνιόλα Μ. (1991). *Η Κοινωνία των Ομοιωμάτων*, Μετάφραση: Paola Caenazzo – Αδάλογλου, Αθήνα: ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

• Πετσίνη Π. (2010). *Θεοφαγία – Ανθρωποφαγία*, Αθήνα: ΕΜΠΕ (ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ)

• Πεφάνης Π. Γ. (1991). *Το θεατρικό*, Αθήνα: ΔΩΔΩΝΗ

- Πλωρίτης Μ. (1990). *Μίμος και μίμοι*, Αθήνα: ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
- Πούχνερ Β. (2003). Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ου αιώνα, Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗ
- Πούχνερ Β. (2010). *Θεωρητικά Θεάτρου*, Αθήνα: ΠΑΠΑΖΗΣΗ
- Σαμπατακάκης Γ. (2008). *Γεωμετρώντας το Χάος. Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αθήνα: ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ
- Σκούλικα Α. (2019) «Η σαγήνη, το υποκείμενο της αναπαράστασης και το αντικείμενο. Andre Green. Αναγνώσεις του Σαίξπηρ» στο *Η Σαγήνη – Μονογραφίες 7*, [επιμ.] Μπαζαρίδης Κ. – Μαράτου Ό. Αθήνα: ΕΨΕ - Νήσος
- Σπινόζα Μ. (2013). *Θεολογικο-πολιτική πραγματεία*, Μετάφραση: Άρης Στυλιανού, Αθήνα: ΠΑΤΑΚΗΣ
- Στρούμπος Σ., (2021). «Το μουσικό θέατρο του τραύματος και το πρόταγμα του φυσικού ανθρώπου» στο *Αναφορά για μια ακαδημία μεταφρ. Ι. Μεϊτάνη*. Αθήνα: Νεφέλη
- Σουζούκι Τ., (2021). «Πολιτισμός είναι το σώμα» - Κείμενα για το θέατρο του Ταντάσι Σουζούκι, Μετάφραση: Αναστάσης Ροϊλός, Αθήνα: Κείμενα
- Τερζόπουλος Θ. (2015). *Η επιστροφή του Διονύσου*, Αθήνα: Θεόδωρος Τερζόπουλος
- Τερζόπουλος Θ. (2000). *Τερζόπουλος Θ. και θέατρο ΑΤΤΙΣ - Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Αθήνα: ΑΓΡΑ
- Τζελέπη Ε. (2014), *Αντινομίες της Αντιγόνης : Κριτικές θεωρήσεις του Πολιτικού*, Μετάφραση: Μιχάλης Λαλιώτης – Απόστολος Λαμπρόπουλος, Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ
- Τζούκας Ε. (2016). *Το φάντασμα του Ναζισμού. Μυθολογία και Σαγήνη*, Αθήνα: ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΣΤΙΑΣ
- Τσατσούλης Δ. (2019). «Breath – Voice – Language» στο *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Βερολίνο: Verlag Theater der Zeit
- Φρόντ Σ. (2013). *Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*, Μετάφραση: Νίκη Μυλωνά, Αθήνα: ΝΙΚΑΣ
- Φρόντ Σ. (2016). *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του Εγώ*, Μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Αθήνα, εκδ. ΠΛΕΘΡΟΝ
- Χατζηδημητρίου Π. (2004). Διδακτορική Διατριβή με θέμα *Το θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Προσωπικές μη δημοσιευμένες πηγές

- Θεατρικό Φεστιβάλ Βουδαπέστης (10^{ος} 2021), *Ανάλυση των έργων «ALARME» και «Αίας η τρέλα»*, Βράβευση και ομιλία Θ. Τερζόπουλου
- 9^ο Διεθνές Εργαστήριο (2019), *Η μέθοδος του Θ. Τερζόπουλου*, Διδασκαλία: Στρούμπος Σ., Θέατρο Αττις – 3 κύκλοι εργαστηρίων
- Προσωπική Συνέντευξη με Σ. Στρούμπος (20/1/2020), Αθήνα
- Προσωπική Συνέντευξη με Θ. Τερζόπουλο (25/7/2020), Αθήνα
- Προσωπική Συνέντευξη με Θ. Τερζόπουλο (10/9/2021), Αθήνα
- Προσωπική Συνέντευξη με Π. Βελιανίτη (28/9/2021), Αθήνα
- Προγράμματα θεατρικών παραστάσεων «ALARME» και «*Mademoiselle Julie*»

Ηλεκτρονικές πηγές

- Αρώνη Λ., (2019). Συνέντευξη στον Θ. Τερζόπουλο, Εκπομπή «Art Week», ET2. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.youtube.com/watch?v=IWfSzZcGhpE>
- Βελιανίτης Π.,(2019). «Η μνήμη του Ήχου» . Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.hartismag.gr/hartis-3/theatro/h-mnhmh-toy-hxoy>
- Billington M.,(2011). *Θεόδωρος Τερζόπουλος – Η αιώνια λιακάδα ενός ιδιοφυούς θεατρικού μυαλού*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.lifo.gr/various/theodoros-terzopoulos>
- Deleuze G. and Parnet C. (2007). *Dialogue*, Columbia University Press. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://cup.columbia.edu/book/dialogues-ii/9780231141352>
- Deleuze G. *Κατανοώντας τον Gilles Deleuze- Πολιτική της ζωής και θετική διαφορά*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://www.tromaktiko.gr/6691/katanoontas-ton-gilles-deleuze-politiki-tis-zois-ke-thetiki-diafora/>
- Deleuze-Félix Guattari: *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια - Χίλια Πλατώματα*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://www.lifo.gr/guide/book/reviews/kapitalismos-ke-shizofrenia-2-hilia-plotomata>

- Ζερβής Χρ. *Όψεις της Σαγήνης / Αποπλάνησης*, Διαδικτυακό Δοκίμιο, Ελληνική Ψυχαναλυτική Εταιρεία. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://docplayer.gr/9379398-Opseis-tis-saginis-apoplanisis.html>
- Ζερβής Χρ. (2014). *Από τη Σαγήνη στην αποπλάνηση και ενάντια στο νόημα*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.blod.gr/lectures/apo-ti-sagini-stin-apoplanisi-kai-enantia-sto-noima/>
- Μπανιόκος Γ., (2021), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - ΕΚΠΑ, *Ζω στο πάθος, άρα υπάρχω. «Θέατρο-Τραύμα-Θεραπεία» [6]*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.youtube.com/watch?v=bipIRT7Ytjc>
- Μποντριγιάρ Ζ. (2015) *Περί Σαγήνης*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.o-klooun.com/anadimosiefseis/jean-baudrillard-peri-saginis>
- Ντελέζ Ζ., (2021). *Λογική του Νοήματος*, Μετάφραση: Κ. Μπουντάς, Αθήνα, εκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://www.politeianet.gr/books/9786185076375-deleuze-gilles-ekkremes-logiki-tou-noimatos-325936>
- Πρασά Ν. (2010). *Θεόδωρος Τερζόπουλος Συνέντευξη στη Νίκη Πρασά για το ALARME: «Συναγερμός στη συνείδησή μας που κοιμάται»*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/04/theodoros-terzopoulos-interview-by-niki-prassa-for-ALARME/>
- Πρασά Ν. (2010). *ALARME – σε σκηνοθεσία Θ. Τερζόπουλου – Θέατρο ΑΤΤΙΣ, κριτική της Νίκης Πρασά*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://camerastyloonline.wordpress.com/2010/12/03/ALARME-thodorou-terzopoulou-kritiki-nikis-parassa/>
- Τζαβάρας Ν., (2021). *Ο Οιδίποδας από την Κόρινθο στη Θήβα. Μια Ψυχαναλυτική εκδοχή*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZWoHATRwO8o>

- Τζαβάρας Ν., (2021). *Σκηνική αναπαράσταση της τρέλας*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.youtube.com/watch>
- Τερζόπουλος Θ., 2015. *Η Επιστροφή του Διονύσου – Η μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου – Παρουσίαση του βιβλίου*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://camerastyloonline.wordpress.com/2015/05/30/video-i-epistrofi-tou-dionysou-i-methodos-tou-theodorou-terzopoulou-parousiasi/>
- Τερζόπουλος Θ. 2015. Παρουσίαση βιβλίου *Η επιστροφή του Διόνυσου*, Θέατρο ΑΤΤΙΣ. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.youtube.com/watch?v=ywp1GQbijz0>
- Τερζόπουλος Θ. 2011. Συνέντευξη «Καθημερινή» στην Μαρία Κατσουνάκη, Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://praticabile.wordpress.com/2011/02/20/%CE%B8%CF%8C%CE%B4%CF%89%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B6%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CF%8E%CE%BC%CE%B1-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B8/>
- Τερζόπουλος Θ., (2013), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών - Ναύπλιο, Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021 <https://www.youtube.com/watch?v=ld3xtJSkulM>
- Τσίφτη Α, (2017). Συνέντευξη στον Θ. Τερζόπουλο, Εκπομπή «Συναντήσεις», Βουλή (κανάλι), Α΄ Μέρος. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. https://www.youtube.com/watch?v=SSd_4J2xnT8
- Τσίφτη Α., (2019). Συνέντευξη στον Θ. Τερζόπουλο, Εκπομπή «Συναντήσεις», Βουλή (κανάλι), Α΄ Μέρος. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. https://www.youtube.com/watch?v=SSd_4J2xnT8?v=ZWoHATRwO8o
- Χατζηδημητρίου Π., 2015. *Η επιστροφή του Διόνυσου Επιστροφή του Διονύσου – Η μέθοδος του Θεόδωρου Τερζόπουλου – Παρουσίαση του βιβλίου – 18/5/2015*. Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 15-11-2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ywp1GQbijz0>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

Σκηνοθεσία-Σκηνική εγκατάσταση-Δραματουργική σύνθεση: Θεόδωρος Τερζόπουλος

Κοστούμια: ΛΟΥΚΙΑ

Μουσική: Παναγιώτης Βελιανίτης

Φωτισμοί: Θεόδωρος Τερζόπουλος, Κωνσταντίνος Μπεθάνης

Κατασκευή σκηνικής εγκατάστασης: Χαράλαμπος Τερζόπουλος

ΔΙΑΝΟΜΗ

Αφηγητής: Τάσος Δήμας

Μαρία Στιούαρτ: Αγλαΐα Παππά

Ελισάβετ: Σοφία Χίλλ