

ΕΡΩΦΙΛΗ

Journal of Modern Greek Literature



Τεύχος 1 | Νοέμβριος 2020

Βασίλης Ζιώγας, *Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας*. Από τη διαλεκτική των αντιθέτων στην εξελικτική διαλογικότητα: Έρωτας και Μυθοπλασία

ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ

Σελ. 83-103

<https://doi.org/10.26247/erofili.2815>

Βιβλιογραφική αναφορά

Διαμάντης, Χρήστος. “Βασίλης Ζιώγας, *Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας*. Από τη διαλεκτική των αντιθέτων στην εξελικτική διαλογικότητα: Έρωτας και Μυθοπλασία.” *Ερωφίλη* 1 (Νοέμβριος 2020): 83-103. <https://doi.org/10.26247/erofili.2815>.

Βασίλης Ζιώγας, Τα επτά κουτιά της Πανδώρας. Από τη διαλεκτική των αντιθέτων στην εξελικτική διαλογικότητα: Έρωτας και Μυθοπλασία*

Εισαγωγή

Τα επτά κουτιά της Πανδώρας του Βασίλη Ζιώγα είναι ένα ακόμα ιδιαίτερο έργο από έναν από τους πιο αξιόλογους και παραγνωρισμένους εκπροσώπους του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Το έργο γράφτηκε το 1978 ή το 1981 και ανέβηκε στο Theater beim Auersberg της Βιέννης το 1982 σε σκηνοθεσία Elisabeth Schuster και μετάφραση Herwig Seeböck. Στην Ελλάδα θα πρωτοπαίχτηκε το 1996 από το Θεατρικό Σχήμα «Κοχλίας» στο θέατρο ΚΕΑ σε σκηνοθεσία Νίκου Νικολαΐδη με την Ιωάννα Γκαβάκου στο ρόλο της Πανδώρας και τον Κώστα Μαρκόπουλο στο ρόλο του Γιώργου.¹ Όπως συμβαίνει για το σύνολο σχεδόν της παραγωγής του θεατρικού συγγραφέα,² έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση το έργο δεν έχει τύχει μίας εκ του σύνεγγυς μελέτης από την κριτική πλην της προσέγγισης του Β. Πούχγερ στο πλαίσιο της μονογραφίας του για το συγγραφέα.³ Η συγκεκριμένη μελέτη αποσκοπεί σε αυτό ακριβώς, στην ερμηνευτική διερεύνηση δηλαδή των βασικών θεματικών αξόνων του έργου κυρίως σε σχέση με τις “νεορομαντικές”⁴ φιλοσοφικές αντιλήψεις όπως αυτές διατυπώνονται σποραδικά στα λιγοστά δοκίμια του συγγραφέα.

Όπως σημειώνει η Ε. Προυσάλη:

Μελετώντας τα [...] έργα [του συγγραφέα] αντιλαμβανόμαστε ότι ο Ζιώγας είναι ένας συγγραφέας που στοχάζεται και προβληματίζεται πάνω σε ζητήματα που αφορούν στην προέλευση και τον προορισμό του ανθρώπου και του σύμπαντος. Ταυτοχρόνως, όμως, ανακαλύπτουμε ότι μέσα από τους ήρωες και τις καταστάσεις που αποτυπώνει προτείνει και μία συγκεκριμένη πρακτική του ζην. Η ιδεολογία του, συνεπώς, εκφράζεται με διττό τρόπο: αναφέρεται τόσο στο μεταφυσικό όσο και στο κοινωνικό πεδίο, έτσι ώστε η σύνθεση τους

* Το παρόν κείμενο αποτελεί μελέτη που εκπονήθηκε το 2018 στο πλαίσιο του σεμιναρίου «Νεοελληνικό Δράμα» του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του ΕΚΠΑ με διδάσκοντα τον Αθανάσιο Αγάθο.

¹ Πούχγερ (2004) 31, 249.

² Πούχγερ (2004) 19-21.

³ Πούχγερ (2004).

⁴ Πούχγερ (2004) 16. Ο μελετητής σημειώνει ότι ο όρος χρησιμοποιείται διαφορετικά απ' ότι συμβαίνει στο χώρο της λογοτεχνικής κριτικής, όπου εΐθισται να συνεπάγεται την «απαισιόδοξη και αρνητική προς την κρατούσα πραγματικότητα στάση» ποιητών κυρίως του Μεσοπολέμου, βλ.: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι, Αθήνα, Πατάκης (2008) 1566. Κατά τον Πούχγερ εδώ ο όρος σχετίζεται με το γεγονός ότι η κοσμοθεωρία του Ζιώγα συνίσταται σε «μια σειρά από μοτίβα και έννοιες [...] καθαρόαιμα ρομαντικές».*

μπορεί να συγκροτήσει μια κοσμοθεωρία [...] [ο] Ζιώγας χρησιμοποίησε τη θεατρική γραφή ως προπομπό και ως διά-μεσολαβητή των φιλοσοφικών του ιδεών.⁵

Η φιλοσοφική αυτή κοσμοαντίληψη του συγγραφέα –στο μέτρο που μπορούμε να τη σχηματοποιήσουμε από τα λίγα εκδοθέντα δοκίμια του– μπορεί να συνοψιστεί στην πίστη του συγγραφέα στη διαλεκτική σύνθεση των αντιθέτων αρχετυπικών κατηγοριών του αρσενικού και του θηλυκού, όπως απαντώνται στον προφητικό αρχαιοελληνικό μύθο, για τον σχηματισμό του λόγου του ανθρώπου του μέλλοντος, ο οποίος με τη σειρά του διαμορφώνει αυτό που ο συγγραφέας ονομάζει «Κοσμικό Λόγο» ή «ολικό Ον/ Νου»:

Η ύπαρξη του θηλυκού και του αρσενικού συμβαίνει από την απαρχή του παντός. Ο μύθος είναι ο γάμος των δύο αυτών δυνάμεων. Και ίσως θα 'ταν καλύτερα να ονομάζουμε το σύμπαν μύθο, γιατί αυτό είναι στην πραγματικότητα. § Κατά συνέπεια, ό,τι προέρχεται από αυτόν τον γάμο, είναι επίσης μύθος. Και ο άνθρωπος ο κάθε άνθρωπος έχει αυτή τη σύνθεση. Είναι ένας γάμος θηλυκού και αρσενικού. Όπου το αρσενικό υπερτερεί, αυτοαπωθείται και προάγεται το θηλυκό φύλο. Όπου το θηλυκό υπερτερεί, κατά τον ίδιο τρόπο προάγεται το αρσενικό φύλο. Με το σκεπτικό αυτό, στην πραγματικότητα οι γυναίκες είναι άντρες και οι άντρες γυναίκες. Αλλά πολλοί παντρεμένοι, θα έχουν πικρά πείρα από αυτό το γεγονός.⁶

Πέρα από τη διαλεκτική των δύο φύλων, ενυπάρχει εδώ και η διαλεκτική του παραγόμενου λόγου και της καθαυτό αντικειμενικής πραγματικότητας μέσω της αντίληψης του σύμπαντος ως μύθου. Σε άλλο χωρίο η διατύπωση είναι σαφέστερη:

[Τ]ίποτε απ' όσα αναφέρονται [στους μύθους] δεν είναι φαντασίωση ή συμβολισμός. Είναι ακριβώς αυτά που αναφέρονται και αποτελούνε την πραγματική μορφή του ανθρώπου στην τελική του φάση. [...] Ο Δίας κι οι υπόλοιποι θεοί και θεές είναι άνθρωποι εν δυνάμει· και μέσα στην εξέλιξη, όπως προοιωνίζεται, έτσι θα γίνουμε [...] Γι αυτό, την ελληνική μυθολογία την αποκαλώ ανθρώπινο μύθο με την έννοια της προδιαγραφής του ανθρώπινου εύρους.⁷

Η παράδοξη, σχεδόν μυστικιστική, διά των αντιθέτων σύνθεση μίας ολότητας, απηχεί

⁵ Προυσάλη (2008) 140.

⁶ Ζιώγας (1999α) 39.

⁷ Ζιώγας (1999α) 40. Ο συγγραφέας στηρίζει εν γένει τις πολλές από τις θεωρήσεις του σε πορίσματα των θετικών επιστημών, εν προκειμένω στην υλικότητα του λόγου· μέσω αυτής το νοητικό συνδέεται με το υλικό και μπορεί να το επηρεάσει: «Είναι οι λέξεις ύλη; Μου φαίνεται πως είναι. Έχουν περίγραμμα, έχουν μορφή, έχουν σχήμα καθορισμένο, χρώμα και ό,τι άλλο δίνει ύπαρξη σ' ένα αντικείμενο. Όταν γράφονται, αποτελούνται από μελάνη. Όταν εκφέρονται, αποτελούνται από αέρα και υδρατμούς, καθώς και σταγονίδια από σάλιο. Όταν αποσιωπούνται, αποτελούνται από ηλεκτρόνια που κυκλοφορούν στους νευρώνες του εγκεφάλου [...]. Όταν καταπιέζονται, αποτελούν δύναμη εκρηκτική, η οποία μπορεί να καταστρέψει ολόκληρα έθνη»: Ζιώγας (1999β) 14.

μία εγγελιανιανή *διαλεκτική*⁸ που οδηγεί μακροπρόθεσμα σε ένα «καθόλου», που εδώ ορίζεται ως «Κοσμικός Λόγος» και «ολικός Νους». Στα *Εφτά κουτιά της Πανδώρας* ωστόσο δεν είναι τόσο η κοσμολογική αντίληψη του συγγραφέα που έχει δεσπόζοντα ρόλο. Αυτό που βρίσκεται εδώ σε πρώτο πλάνο είναι η πραγμάτευση της σύζευξης των αντιθέτων στο πεδίο του καθημερινού βίου ενός παντρεμένου ζευγαριού και θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρακολουθούμε ένα είδος πλέον εφαρμογής στα ανθρώπινα δεδομένα της ευρύτερης φιλοσοφικής θεώρησης του συγγραφέα. Από το κοσμικό και το ιδανικό έρχονται μόνο μακρινοί απόηχοι που μπορούν να λειτουργήσουν ως πλαίσιο αναφοράς για να κατανοήσουμε τις συμπεριφορές των χαρακτήρων. Στο πλαίσιο αυτό της ρευστής καθημερινότητας, σε ένα από τα πιο «ρεαλιστικά» έργα του συγγραφέα,⁹ το βάρος μετατοπίζεται από το απώτερο ιδανικό της προσέγγισης ή ακόμα και σύζευξης του ατομικό Εγώ με ένα απομακρυσμένο Όλον, στην προσέγγιση του τελευταίου με το Άλλο, την ετερότητα, αναγκαία προϋπόθεση και στάδιο της επίτευξης της επικοινωνίας με το υπερβατικό Όλον. Η μετατόπιση αυτή συνεπάγεται και μια μετατόπιση από τον χώρο της εγγελιανής διαλεκτικής σε αυτόν της μπαχτινικής *διαλογικότητας*, καθότι δεν φτάνουμε ποτέ σε μία σύνθεση παρά σε μία συγχρονική συνύπαρξη του εγώ με το Άλλο.¹⁰

Με τον όρο *διαλογικότητα* στο πλαίσιο της ανάλυσης του μυθιστορηματικού έργου του Ντοστογιέφσκι ο Μπαχτίν εννοεί τη δόμηση από πλευράς συγγραφέα του κειμένου όχι *μονοφωνικά*, μέσω δηλαδή της επιβολής μίας συγκεκριμένης θέσης και οπτικής ως αδιαπραγμάτευτης αλήθειας στατικής ή μη,¹¹ παρά *πολυφωνικά* μέσα δηλαδή από την πάντοτε ανοιχτή, χωρίς δηλαδή κάποια οριστική σύνθεση, διαλεκτική αντιπαράθεση των διαφορετικών οπτικών διά των οποίων τα υποκείμενα προσλαμβάνουν την πραγματικότητα.¹² Ο εκάστοτε χαρακτήρας συνεπάγεται μία «*ιδιαιτέρη άποψη για τον κόσμο και για τον ίδιο του τον εαυτό, [μία] νοηματική και αξιολογική θέση του ανθρώπου αναφορικά με τον εαυτό του και την πραγματικότητα που τον περιβάλλει*».¹³ Η *πολυφωνική* αυτή ερμηνεία του κόσμου ωστόσο δεν γίνεται παρά μέσω της διαλογικής αντιπαράθεσης του προσωπικού τρόπου θέασης της

⁸ Ο τρόπος με τον οποίο η έννοια του θηλυκού και του αρσενικού αλληλοαναιρούνται ως κατεξοχήν αντίθετα για να παράξουν την έννοια «άνθρωπος», ο τρόπος με τον οποίο η μυθοπλασία του μύθου και η πραγματικότητα οδηγούν στη σύλληψη όλου του σύμπαντος ως μύθου, θολώνοντας τα όρια διάκρισης μεταξύ των εννοιών μυθοπλασία και πραγματικότητα, καθώς και η εξελικτική πορεία που υψαινίσσεται το σχήμα της σύνθεσης για να φτάσει σε ένα όλον σε βάθος χρόνου, εμφανίζει αρκετές αναλογίες με το εγγελιανό σύστημα κατάκτησης της γνώσης διά της ολικής κατάκτησης των εκάστοτε εννοιών. Βλ.: αναλυτικά Maybee (2016).

⁹ Ο ρεαλισμός έγκειται στην παρουσία μόνο περιορισμένων, πλην όμως σημανόντων, στοιχείων υπερρεαλισμού και κυρίως παραλόγου. Βλ. και Πούχνερ (2004) 249-50.

¹⁰ Για τη διάκριση των δύο όρων, βλ.: Μπαχτίν (2000) 45-6.

¹¹ Μπαχτίν (2000) 124-5.

¹² Μπαχτίν (2000) 26-7, 46-7.

¹³ Μπαχτίν (2000) 75.

αλήθειας του χαρακτήρα με τις προοπτικές θέασης των άλλων ενδοκειμενικών προσώπων, μορφοποιούμενη στο μικροεπίπεδο μέσω των γλωσσικών εκφωνημάτων τους.¹⁴ Η διαλογική ποιότητα των εκφωνημάτων προκύπτει από την αρχή της απεύθυνσης, η οποία συνεπάγεται στην ενεργητική και διαρκή ανταπόκριση του υποκειμένου στα εκφωνήματα των άλλων υποκειμένων. Αυτό σημαίνει ακριβώς ότι ένα εκφώνημα αποτελεί πάντοτε μία απάντηση σε ένα προηγούμενο και συνάμα μία αξιολόγησή του.¹⁵ Οδηγούμαστε έτσι στη θεμέλια έννοια του *διφωνικού λόγου*, του λόγου ακριβώς που “ακούγεται” διπλά, συμπίπτει δηλαδή με το εκφώνημα του πομπού αποκαλύπτοντας παράλληλα το προηγούμενο εκφώνημα ενός Άλλου στον οποίο απαντάει.¹⁶

Η συγκεκριμένη προσέγγιση θα αποτελέσει το πρίσμα διά του οποίου θα εξετάσουμε τους δύο κομβικούς θεματικούς άξονες του θεατρικού: την ερωτική σχέση των δύο συζύγων μεταξύ τους και συνακόλουθα με την κοινωνία, καθώς και τον ρόλο της μυθοπλασίας, με την έννοια της δημιουργίας ενός μύθου, στις διάφορες εκφάνσεις της μέσα στο θεατρικό.

1. Η ερωτική σχέση ως πυρήνας συνύπαρξης ταυτότητας και ετερότητας

Εντός του έργου παρακολουθούμε, σε ένα πρώτο επίπεδο, τις διακυμάνσεις του έγγαμου βίου δύο καλλιτεχνών, της ηθοποιού Πανδώρας και του μυθιστοριογράφου Γιώργου, από την κατάσταση της αγάπης και αρμονικής συνύπαρξης ως τη ρήξη και εν τέλει την αναθεώρηση και την αποκατάσταση. Η πορεία αποτυπώνεται σε εφτά σκηνές που αντιστοιχούν σε εφτά διαφορετικούς γυναικείους ρόλους που η Πανδώρα φέρνει στο σπίτι μετά την παράσταση ντυμένη με τα κουστούμια τους και υιοθετώντας χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους: κάθε σκηνή αντιστοιχεί σε ένα εξελικτικό στάδιο της δοκιμαζόμενης σχέσης τους.

Το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο το κάθε ένα από τα δύο μέλη του ζευγαριού προσπαθεί να οριοθετήσει τα σύνορα της ατομικότητάς του εντός της σχέσης τους. Αυτό γιατί η ίδια η ερωτική σχέση συνεπάγεται μία διαρκή συνύπαρξη του εγώ με έναν άλλο, μία θα μπορούσαμε να πούμε μεταφορικά, πνευματική ένωση, που ταυτοχρόνως φτάνει διά της σεξουαλικής πράξης στα όρια της σωματικής ένωσης δύο οντοτήτων «εις σάρκαν μίαν»,

¹⁴ Μπαχτίν (2000) 291-5.

¹⁵ Holquist (2002) 47, 58.

¹⁶ Μπαχτίν (2000) 336: «ας φανταστούμε ότι τα μέρη ενός έντονου διαλόγου, ο λόγος κι ο αντίλογος, αντί να εκφέρονται από δύο διαφορετικά στόματα σκεπάζουν το ένα το άλλο και συγχωνεύονται σε ένα εκφώνημα ενός προσώπου. Τα μέρη αυτά ξεκίνησαν από τη διαφορά και τη σύγκρουση, οπότε η τωρινή τους συγκάλυψη, η συγχώνευσή τους σε ένα εκφώνημα, οδηγεί σε μια εντονότατη ανωμαλία. Η σύγκρουση των καθ' ολοκληρίαν και ενιαίων κατά τον τόνο αυτών μερών μετατρέπεται σε νέο εκφώνημα, το οποίο προκύπτει από τη συγχώνευσή τους σε μια ανώμαλη ακολουθία αντιτιθέμενων φωνών. Η διαλογική σύγκρουση περνά στο εσωτερικό, στα πιο λεπτά δομικά στοιχεία της ομιλίας (και επομένως στα στοιχεία της συνείδησης)».

αποτελώντας τη πλησιέστερη φυσική πραγμάτωση της κατάργησης της υπαρξιακής μοναξιάς της ατομικότητας.¹⁷

Το έργο ξεκινάει με το ζευγάρι στο στάδιο της αγάπης και αρμονικής συμβίωσης δύο αντίθετων ανθρώπων και κόσμων. Η Πανδώρα «φέρει μαζί της τον έξω κόσμο, τη φόρτωση του πλήθους των θεατών» (10),¹⁸ χαρακτηρίζεται από εξωστρέφεια και αναζητά κάτι το υλικό, το «χειροπιαστό» (17). Ο Γιώργος, αντίθετα, απομονωμένος από τον έξω κόσμο, αφιερώνει το χρόνο του σε εσωτερικές αναζητήσεις και τη συγγραφή ενώ μαρτυρείται ότι ο φόβος του θανάτου ελλοχεύει διαρκώς στη συνείδησή του (12), όπως επίσης και οι αμφιβολίες του για το αν και κατά πόσο η Πανδώρα πιστεύει σε αυτόν και την τέχνη του. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύονται και οι αντιθέσεις ιδιοσυγκρασίας των χαρακτήρων: η Πανδώρα, όπως θα φανεί και στη συνέχεια αποζητά την ευδαιμονία στην «οντότητα» (50), στο πλαίσιο της δυναμικής υλικής πραγμάτωσης της ζωής, (17) ενώ ο Γιώργος από την άλλη με τη γραφή του προμαντεύει «τον αιώνα του νοητικού ανθρώπου» (37).¹⁹

Παρά το κυρίαρχο κλίμα της πρώτης ενότητας, που υπαγορεύει σε ένα πρώτο επίπεδο τη μεταξύ τους αρμονία, θεματοποιείται παράλληλα και η αρνητική εκδοχή αυτής, δηλαδή το «βόλεμα» (16) που σταδιακά φθείρει το ζωοποιό για τα άτομα και τη σχέση ερωτικό πάθος: «Κάθονται ο ένας κοντά στον άλλο σαν αδέρφια» (12). Επίσης περαιτέρω ενδείξεις για τα επερχόμενα προβλήματα δεν αργούν να φανούν, όπως ο παράγοντας της ζήλιας (14-6). Θα πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι ακόμα και ο ρόλος της Ιουλιέτας δεν χρησιμοποιείται μονοσήμαντα. Σε πρώτο επίπεδο λειτουργεί ως σύμβολο της ερωτευμένης γυναίκας ή «αθεράπευτης ερωμένης» (13). Ωστόσο η διατύπωση δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά διφωνική, καθώς αποκαλύπτει την αρνητική πλευρά της ερωτικής σχέσης που στο έργο οδηγεί την Ιουλιέτα στον θάνατο - και δη δύο φορές - μία πλασματική, και μία πραγματική μετά τις λάθος εκτιμήσεις του Ρωμαίου για χάρη του οποίου θυσιάζεται.²⁰ Απόηχους του διπλού θανάτου της Ιουλιέτας μπορούμε να βρούμε εδώ σε διατυπώσεις, όπως «με καταβαραθρώνεις» (18).

¹⁷ Ο ίδιος ο συγγραφέας στη σύνοψη του έργου μαρτυρά έναν ανάλογο τρόπο σκέψης: «Ο έρωτας έχει πολλά επίπεδα κι όταν μάλιστα ζει και αναπνέει μέσα από ένα γάμο, από μία σχέση αιωνιότητας δηλαδή, ο δρόμος γίνεται βαθύτερος και ασφαλώς πιο επικίνδυνος και γι' αυτό πιο ενδιαφέρων. Γιατί η πράξη του γάμου φέρει μαζί της την έννοια της πλήρους ένωσης των αντιθέτων που οδηγεί στην αρχική λάμψη της δημιουργίας του κόσμου»: Νικολαΐδης (1996).

¹⁸ Οι σελίδες σε παρένθεση παραπέμπουν στην έκδοση Ζιώγας (1989).

¹⁹ Οι χαρακτήρες του έργου δεν είναι μόνο ένα ζευγάρι, αλλά και άνθρωποι με πνευματικές ανησυχίες βασική προϋπόθεση για να ανάπτυξη του διαλόγου μεταξύ αυτών και κατ' επέκταση των διαφορετικών κοσμοειδώλων που πρεσβεύουν. Βλ.: Μπαχτίν (2000) 123.

²⁰ Χαρακτηριστικό είναι ότι ενώ η Ιουλιέτα φέρνει εις πέρας δυναμικά όλα όσα το σχέδιο του Λαυρέντιου επιβάλλει ξεπερνώντας τους τρόμους της, ο παρορμητισμός του Ρωμαίου σε συνδυασμό με την κακή τύχη είναι αυτά που στο τέλος θα επιφέρουν την καταστροφή και των δύο. Βλ.: Shakespeare (2001) 116-7, 128. Από τους δύο η Ιουλιέτα είναι το πλέον τραγικό πρόσωπο καθότι υποφέρει χωρίς να φταίει σχεδόν σε τίποτα, παρά στο ότι ενδίδει στα σχέδια του Ρωμαίου, ο οποίος κάνει συνεχώς λανθασμένους χειρισμούς.

Εισάγεται έτσι η θεματική του έρωτα ως κυριαρχία του ενός συντρόφου πάνω στον άλλο. Μπορεί οι χαρές του έρωτα να δεσπόζουν στην ενότητα, αλλά η ατομικότητα της Πανδώρας, που είναι όχι μόνο «αθεράπευτη ερωμένη» αλλά και «αθεράπευτος άνθρωπος» (13), αναζητεί εξ ορισμού τον αυτοορισμό και την ελευθερία της. Ο έρωτας για την Πανδώρα, όπως και στο διακείμενο, συνεπάγεται ένα είδος δυσβάσταχτης μακροπρόθεσμα υποταγής και θυσίας του εγώ στον σύντροφο, σε έναν Άλλο.²¹

Το μοτίβο αυτό της θυσίας εντείνεται στην επόμενη σκηνή. Ο Γιώργος, ανίκανος να συγγράψει (20) βρίσκεται σε αδιέξοδο στις πνευματικές και δημιουργικές του αναζητήσεις και αισθάνεται έναν «Διάβολο» στο σπίτι (19), όπως ακριβώς ο Φάουστ.²² Η Πανδώρα ντυμένη Μαργαρίτα θα πάρει πάνω της το βάρος της δικιάς του αγωνίας. Η διαδικασία αποδίδεται μεταφορικά με τη μεταφορά θερμότητας από τη ζωντανή, θερμή Πανδώρα στον αγωνιούντα και υποχονδριακό εκείνη τη στιγμή Γιώργο:

Τα μηνίγγια σου είναι παγωμένα. Λίγο λίγο θα πάρεις όλη τη ζέστη μου και θα παγώσω εγώ. Μη φοβάσαι το Θεό. Δεν τα έχει μαζί σου. Απεναντίας μάλιστα (23).

Όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ,²³ η διαδικασία ασφαλώς παραπέμπει στη θυσία της Μαργαρίτας για χάρη του Φάουστ. Ο δικός της θάνατος (απώλεια θερμότητας) είναι αυτός που θα παρακινήσει τον Φάουστ με τα «κρύα χείλη»²⁴ να συνεχίσει την περιπλάνησή του και να σώσει την ψυχή του από το Μεφιστοφελή.²⁵ Όπως στο διακείμενο²⁶ έτσι και στο θεατρικό του Ζιόγα οι αντίθετοι χαρακτήρες του ζευγαριού αποτελούν μεν πηγή συγκρούσεων στον επίγειο βίο, καθιστώντας αδύνατη την απόλυτη υπερβατική ένωση, ωστόσο ταυτοχρόνως αποτελούν τα μέσα εξασφάλισης της εύθραυστης αρμονίας, καθώς ο ένας συμπληρώνει τον άλλο:

είχες τρομάξει από τη δική σου μοναξιά καημένη μου. Δεν είχες καταλάβει ακόμη, ότι είμαι ό,τι εσύ δεν είσαι, για να σε προστατεύω (25).

²¹ Πβ. τα λόγια της Ιουλιέτας: «[...] ορκίσου/ στο χαρισματικό εαυτό σου κι εγώ θα σε πιστέψω,/γιατί είσαι εσύ ο μόνος μου θεός και το είδωλο μου», Shakespeare (2001) 50. Βλ. και Πούχγερ (2004) 252.

²² Πβ.: Θεοδωρακόπουλος (2012) 139-40, όπου ο Φάουστ απογοητευμένος από την απομόνωση και την αδιέξοδη πνευματική εργασία αποφασίζει να βγει στον πραγματικό κόσμο, στη φύση. Και στο κείμενο του Ζιόγα η Πανδώρα παρακινεί τον Γιώργο να επιστρέψει στη φύση, απ' όπου η διανοητική εργασία τον απομάκρυνε, καθότι εκεί «δεν είναι [κανείς] ποτέ μόνος» (26). Κατά τον Β. Πούχγερ το «να θεωρείς τον εαυτό σου μέρος της Φύσης, μέλος ενός συμπαντικού συνόλου» αποτελεί ένα από τα βασικά «στοιχεία βιωτικής [...] κοσμοαντίληψης» του συγγραφέα. Βλ.: Πούχγερ (2004) 46.

²³ Βλ.: Πούχγερ (2004) 257.

²⁴ Θεοδωρακόπουλος (2012) 518.

²⁵ Βλ.: Θεοδωρακόπουλος (2012) 526-7: «Η Μαργαρίτα [...] και ο Μεφιστοφελής [...] ενδιαφέρονται [...] για την ψυχή του Φάουστ· η Μαργαρίτα για να τη σώσει, Ο Μεφιστοφελής για να την καταστρέψει. [...] [Σ]το τέλος του δεύτερου μέρους ο Φάουστ θα συναντήσει τη Μαργαρίτα στον δρόμο που οδηγεί στον ουρανό».

²⁶ Θεοδωρακόπουλος (2012) 377-80.

Στην πρόταση της Πανδώρας να επισκεφτεί την εξοχή, για να ξεφύγει από το διανοητικό τέλμα, ο Γιώργος ανταποκρίνεται, προετοιμάζοντάς της έναν φανταστικό Βυσσινόκηπο μέσα στο σπίτι τους (32). Όπως και στην περίπτωση του Φάουστ, ο ρόλος της Πανδώρας επιδρά καταλυτικά στον Γιώργο. Ο ονειροπόλος χαρακτήρας της Λιούμποφ Αντρέγιεβνα επηρεάζει πρώτα τον Γιώργο τουλάχιστον στον χώρο του σπιτιού και ο θαυμασμός της φανταστικής ηρωίδας του Τσέχωφ για τον κήπο εκφράζεται μέσα από το στόμα του Γιώργου (31), διαμεσολαβημένα ωστόσο και από τη γυναίκα του μέσω του ρόλου της. Οι όροι της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης είναι ευμετάβολοι: ο Γιώργος παίρνει την πρωτοβουλία να φτιάξει τον φανταστικό κήπο μόνο και μόνο γιατί η Πανδώρα υποδύεται το συγκεκριμένο ρόλο, ενώ είναι αυτή που του υπέδειξε να πάει στην εξοχή. Οι δυναμικές είναι εμφανώς αλλαγμένες σε σχέση με ό,τι ισχύει στη πρώτη σκηνή.

Ο παράγοντας που διασαλεύει τις μεταξύ τους δυναμικές αρχίζει εδώ να διαφαίνεται καθαρότερα· είναι δυνάμει ο κάθε εξωτερικός, κοσμικό-κοινωνικός Άλλος που εμφιλοχωρεί στη μεταξύ τους εξ ορισμού απροσπέλαστη ένωση: η Μίκα, η μητέρα, η γιαγιά της Πανδώρας (36) ή οι Λοπάχιν στο διακειμενικό επίπεδο (32). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο φανταστικός νέος του κήπου (37-43). Είναι ένα δημιουργήμα της Πανδώρας μέσα στον φανταστικό κήπο του Γιώργου που με τη σειρά του, όπως αναφέραμε, παρακινείται από την Πανδώρα έμμεσα να τον δημιουργήσει. Ενδεικτικό είναι επίσης το γεγονός πως ο ξένος εμφανίζεται όταν ο Γιώργος εν είδει μανιφέστου προαναγγέλλει τη γέννηση του «νοητικού ανθρώπου» (37). Ο ξένος που θα δει η Πανδώρα ωστόσο χαρακτηρίζεται από έντονη ομορφιά, σεξουαλικότητα και σωματικότητα συμβολίζοντας όλη τη φυσική «Οντότητα», ένα είδος υλικής παραδείσιας κατάστασης σε έναν εδεμικό βυσσινόκηπο που η Πανδώρα αφενός μεν νοσταλγεί, αφετέρου δε στοιχειώνεται από την απώλεια του, ως άλλη Λιούμποφ Αντρέγιεβνα.²⁷ Η αναπαράσταση του άντρα και από τους δύο είναι εμφανώς διφωνική. Από τη μία η Πανδώρα τον ανάγει σε πρότυπο υλικού ανθρώπου που αντιτίθεται στον «διανοητικό» πρότυπο του Γιώργου, έχει ωστόσο πλήρη επίγνωση της πλασματικότητάς του [«Η ιδέα μου θα ήταν» (37)], μέσω του διακειμένου της «στοιχεωμένης ζωντανής» Λιούμπας (35), και είναι αυτή που τον εξοβελίζει στο τέλος (43). Ο Γιώργος από την άλλη αποπειράται να παρωδήσει το κατασκεύασμα της Πανδώρας λόγω της ζήλιας του, αλλά δεν μπορεί να μην θαυμάσει τις ιδιότητες του νέου που είναι για την Πανδώρα ένα ιδανικό, ό,τι δεν θα μπορέσει ποτέ να είναι

²⁷ Βλ. ενδεικτικά: Τσέχωφ (2005) 29: «ΛΙΟΥΜΠΑ: [...] από εδώ έβλεπα τον κήπο και κάθε πρωί η ευτυχία ξύπναγε μαζί του. Ολόιδιος ήταν και τότε ο κήπος, τίποτα δεν έχει αλλάξει. [...].

ΓΚΑΓΕΦ: [...] ο βυσσινόκηπος θα πουληθεί για να πληρωθούν τα χρέη μας [...].

ΛΙΟΥΜΠΑ: Κοιτάζτε η μακαρίτισσα η μαμά περπατάει στον κήπο... ντυμένη στ' άσπρα! [...] Όχι δεν είναι κανένας... Μου φάνηκε...».

ο ίδιος:

Είναι πράγματι αχτύπητος [...] Γονατίζω κι ακουμπάω παρακλητικά τα χέρια μου στα γόνατα του. Χάνει την ισορροπία και στρώνεται χάμω σαν φύλλο χαρτιού. Σαν φύλλο μπακλαβά. Σαν χαρτί τουαλέτας. Σαν – (41).

Η επόμενη σκηνή αποτελεί την έναρξη της κατεξοχήν ρήξης μεταξύ των δύο. Η Πανδώρα διεκδικεί τη θέση της, τον προσωπικό της χώρο πάνω στο χαλί μέσα σε ένα σπίτι το οποίο ο αυτοεσώκλειστος (68) Γιώργος φαίνεται να έχει καταλάβει και από το οποίο δεν βγαίνει ούτε για να επισκεφτεί τον δικό της χώρο, όπως το καμαρίνι της (53). Η αντίθεση των χαρακτήρων τους και η ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων της κοινωνίας καταφέρουν εδώ το αποφασιστικό πλήγμα. Η Πανδώρα έχει αναλάβει τους παραδοσιακά αντρικούς ρόλους: δουλεύει, βρίσκεται έξω στον κόσμο, είναι «ελεύθερη», έχει τη δύναμη να πράττει μέσω της τέχνης (48-9). Ο Γιώργος μπορεί να μην είναι μαστροπός, όπως ο Μακχίθ,²⁸ αλλά χαμένος στις διανοητικές αναζητήσεις του για κείνη «είναι ξένος στον πλανήτη της» και ο έρωτας του είναι ένα αόρατο εμπόδιο στη βίωση της καθαυτό «οντότητας» της. Με τη στάση του δεν την περιορίζει εμφανώς, αλλά δείχνει ότι τη θεωρεί δεδομένη, όπως ο Μακχίθ τη Τζένη, συμπεριφορά που ωθεί αμφοτέρους τις γυναίκες στην προδοσία.²⁹ Στην προσπάθεια του να αμβλύνει το μεταξύ τους χάσμα ο Γιώργος ως σημάδι αγάπης της προτείνει την «εξομοίωση». Η Πανδώρα ωστόσο θα αρνηθεί τη δυνατότητα ένωσης: «Έ ν α δεν είμαστε. Άλλο εσύ και άλλο εγώ» (49). Αυτό που αντιπροτάσσει με τη στάση της είναι η ελευθερία του Εγώ της. Το μέσο που επιλέγει είναι η σεξουαλικότητα του κορμιού της. Αυτό ωστόσο που εμμέσως μόνο φαίνεται είναι ότι αυτή η σεξουαλικότητα στον εκτός της σχέσης χώρο συνεπάγεται μία εκ νέου ένωση με ένα Άλλο, αρχικά κάτι φυσικό και εξιδανικευμένο που μεταπίπτει κατόπιν στο κοινωνικό:

Μη με πλησιάζεις. Δε θέλω να είμαι ενωμένη μαζί σου. Το σώμα μου είναι άλλο· ωραίο, γοητευτικό! Το θέλω ολοδικό μου. Ελεύθερο να λάμπει στον ήλιο. Θέλω να τρέχω στην εζοχή, να κόβω λουλούδια και να το αισθάνομαι. Θέλω να βουτάω στη θάλασσα και να

²⁸ Βλ.: «Η ΜΠΑΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΑΓΩΓΟΥ», Brecht (2016) 74-5.

²⁹ Βλ.: «Δεν έκανες ποτέ καμία προσπάθεια. Την παραμικρή κίνηση. Μ' αφήνεις ολότελα ελεύθερη. Σχεδόν στον αέρα. Επιτρέπεις μόνο να αιωρείται ένας αόρατος φραγμός» (49). Η έλλειψη πρωτοβουλιών από τον Γιώργο συμβάλλει επιπλέον στην απώλεια ενδιαφέροντος της Πανδώρας για εκείνον: «Δεν εξασκείς πλέον καμία γοητεία πάνω μου» (50). Αντιστοίχως ο Μακχίθ φαίνεται πολύ σίγουρος για τον εαυτό του, καθώς επισκέπτεται, αν και καταζητούμενος, το πορνείο όπου δουλεύει η Τζένη, και εκπλήσσεται με την προδοσία της, παρά τις προειδοποιήσεις της ίδιας. Βλ.: Brecht (2016) 70-3, 121. Και ο Γιώργος φαίνεται να εκπλήσσεται και να κατηγορεί την Πανδώρα για προδοσία [«Πουτάνα» (51), «με πρόδωσες» (52)], παρά το γεγονός ότι από τις προηγούμενες σκηνές διαφαίνεται η προβληματική που εδώ εκθέτει καθαρότερα εκείνη. Οι αντιστοιχίες δεν είναι απόλυτες ασφαλώς, καθώς ο Γιώργος ελάχιστα κοινά έχει με τον Μακχίθ, απ' ης στιγμής η Πανδώρα εδώ έχει οικειοποιηθεί πολλά κατεξοχήν αντρικά χαρακτηριστικά.

νιώθω το σφρίγος του στο νερό. Θέλω να συνωστίζονται οι άντρες γύρω μου συνεπαρμένοι από την ευωδιά του δέρματος μου. Αυτό εξάλλου είναι το μυστικό της ευδαιμονίας. Οντότητα. Η Πανδώρα. Η μεγάλη ηθοποιός. Βγαίνω στη σκηνή και γονατίζουν οι θεατές από το δέος στο θεϊκό μου παίξιμο (49-50).

Αυτό του είδους η ένωση είναι ωστόσο, όπως έχουμε πει και παραπάνω, η άλλη πλευρά της πνευματικής ρομαντικής ολότητας που ο Γιώργος αναζητά. Στο εκφώνημα της Πανδώρας ηχεί ταυτοχρόνως τόσο η ανάγκη ένωσης με το Όλο όσο και η απόρριψη της ιδέας της μόνιμης ένωσης με το Άλλο, εν προκειμένω τον Γιώργο. Η ιδιότητα της πόρνης εδώ υποδηλώνει την άκρατη ένωση με το όποιο Άλλο εκτός της σχέσης. Ωστόσο, όπως προκύπτει εμφανικά, και από τη συνέχεια και από το μπρεχτικό διακεείμενο, αυτό το Άλλο, και δη το κοινωνικό, αποτελεί έναν χώρο επικυριαρχίας κάθε κακού και μικρότητας που αλλοτριώνει κάθε καλό στο άτομο.³⁰

Το δεύτερο μέρος ανοίγει με την Πανδώρα να φοράει την πανοπλία της Αγίας Ιωάννας. Όπως και η σιλλερική ηρωίδα έτσι και εκείνη έχει υιοθετήσει ανδροπρεπή στάση. Διεκδικεί την ελευθερία τώρα όχι μέσω της σεξουαλικότητας αλλά μέσω της εισχώρησης στον «αντρικό μύθο» που η ίδια όμως αναγνωρίζει ως «στυγερό πατριαρχικό κώδικα» (56). Πρόκειται για μια διεκδίκηση ελευθερίας μέσω ενός είδους αλλοτρίωσης. Η Πανδώρα κυνηγώντας την ολική βίωση της ζωής επιδιώκει τη συμμετοχή της σε έναν Άλλο χώρο από το οποίο έχει αποκλειστεί. Ωστόσο, κατά τον Γιώργο, αυτός ο χώρος του «αντρικού μύθου», όπου διαπρέπει η σιλλερική Ιωάννα ως θρησκευτικός και πολεμικός ταγός, είναι κάτι το σαθρό, ένα μέρος του Όλου, όπου κανείς δεν χρειάζεται πραγματικά να συμμετάσχει και προδίδει εν τέλει όλους όσους συμμετέχουν σε αυτό:

Ο άντρας είναι αδύνατο πλάσμα στην πραγματικότητα. Έχει δημιουργήσει ένα μύθο γύρω του, για να επιβάλλεται. Αυτός ο μύθος ξεκινάει από το Θεό και είναι άβατος για τις γυναίκες. Όπως το ιερό των εκκλησιών. Το Άγιον Όρος, το Βατικάνο. Όποια τολμήσει, καίγεται στην πυρά, σαν την Αγία Ιωάννα. Βάλ' το βαθιά στο μυαλό σου αυτό, και πήγαινε τώρα να φορέσεις ένα φουστάνι (62).

Στο δεύτερο αυτό μέρος αρχίζει να διαφαίνεται σαφέστερα η στάση του Γιώργου. Όταν απορρίπτει τον αντρικό μύθο για τον ίδιο, όντας ένα αντιπρότυπο για την πατριαρχία και προστατεύοντας παράλληλα την Πανδώρα από αυτόν, το κάνει γιατί θέλει οι δυο τους να διαμορφώσουν «μια ιδιότυπη ζωή ολοδική τους», να «εξομοιωθούν» και να πλάσουν «μια διαφορετική αλήθεια, όπου κι εγώ, όσο κι εσύ, είμαστε τα θύματα της ανδροκρατίας» (63).

³⁰ Βλ.: Brecht (2016) 104-5 «ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ!», όπου η Τζένη θεματοποιεί ακριβώς την ανατροπή κάθε παραδοσιακά καλής εννοούμενης αξίας εντός της κοινωνίας.

Πρόκειται για τη διαμόρφωση ενός “Εμείς”, αντί δύο ξεχωριστών Εγώ, που αναζητά η Πανδώρα, ενάντια στο εχθρικό Άλλο, μια κίνηση που προοδευτικά αποκρυσταλλώνεται καθαρότερα μέχρι το φινάλε. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να δούμε γιατί ο Γιώργος, όταν εκείνη δείχνει εμφανή συμπτώματα του φροϋδικού «φθόνου του πέους»³¹, θεωρεί ότι αυτός την έσωσε από τον προηγούμενο βίο της μέσω ενός “ευνουχισμού” από κάθε τι αντρικό (59-61). Ο ερωτικός δεσμός, όπως και στο διακείμενο,³² είναι αυτό που θα αφαιρέσει τα ανδρικά χαρακτηριστικά από την Πανδώρα. Σε αντίθεση ωστόσο με την Αγία Ιωάννα, κατά το Γιώργο, ο έρωτας λειτουργεί ως λύτρωση για την Πανδώρα από τον αλλοτριωτικό έξω της σχέσης κόσμο της αντρικής επικυριαρχίας, καθότι εντός της σχέσης, παραχωρώντας στον σύντροφο της μέρος του Εγώ της, άρα και της ελευθερίας της, μπορεί εκείνος να την επηρεάσει, ακόμα και να την «σφυρηλατήσει» (57):

Σου δυνάμωσα αυτά που πρότεινες, αυτά που αγαπούσες περισσότερο. Σου αποδυνάμωσα αυτά που μισούσες και θεωρούσες αιτία της διάλυσης σου. Εσύ έκανες την εκλογή του εαυτού, που θα ζούσε μαζί μου (59).³³

Η Πανδώρα ασφαλώς θα παρακούσει τις προτροπές του Γιώργου, για να δοκιμάσει τις δυνάμεις της εκτός της σχέσης, «να ξαναβρεί τον εαυτό, που έχασε μαζί του» (73). Θα επιστρέψει ωστόσο στο Γιώργο «πτώμα», «κουβάρι από αλληλοσυγκρουόμενα συναισθήματα», χωρίς «συννοχή» (70-1) ζητώντας τη βοήθεια του. Αυτός βέβαια δεν βρίσκεται σε καλύτερη μοίρα. Δίχως την Πανδώρα οδηγείται στην αυτοεγκατάλειψη και ατροφεί ακόμα και η διανοητική του εργασία καθώς δεν μπορεί ούτε να βγει από το σπίτι να πάρει χαρτί (65-68). Για να ξεπεραστεί το τέλμα θα πρέπει ο καθένας να κινηθεί με τον αντίθετο τρόπο απ' ό,τι ως τότε ακολουθούσε. Η ζωτική εξωστρέφεια της Πανδώρας θα πρέπει να συνδιαλεχθεί με την εγκεφαλική αναστοχαστικότητα του Γιώργου.

³¹ «Ο Φρόνυτ χρησιμοποιεί τον όρο *Φθόνος του Πέους* για πρώτη φορά στο *Observations and Analyses Drawn from Analytical Practice* (1913). Τον ξαναχρησιμοποιεί στο *On Narcissism* το 1914. Συνιστά το σύμπλεγμα ευνουχισμού για το κορίτσι [...]. Το σύμπλεγμα ευνουχισμού οδηγεί στην “ανδροπρεπή διαμαρτυρία”, ένας όρος του Adler τον οποίο συνέδεσε με ένστικτα του εγώ και όχι με σεξουαλικά. [...] Ο Φρόνυτ λέει ότι το μικρό κορίτσι θα προτιμούσε να είναι αγόρι αλλά η έμφαση δίδεται [...] στην κατοχή του ίδιου του σεξουαλικού αντρικού οργάνου. Το κορίτσι κατηγορεί τη μητέρα του που δεν της το έχει δώσει και απομακρύνεται από αυτή για να βρει ερωτικό ενδιαφέρον στον πατέρα. [...] Η επιθυμία για ένα πέος αντικαθίσταται από την επιθυμία ενός παιδιού με τον πατέρα. Αλλά, ενώ το αγόρι ταυτίζεται με τον τον αντίπαλο και αποτρεπτικό πατέρα και έτσι συνθέτει ένα στέρεο υπερεγώ, το κορίτσι δεν καταφέρνει να παράξει ένα υπερεγώ της ίδιας ποιότητας. [...] Η θέση του Φρόνυτ συνδέεται με την φαλλοκτατικότητα του [...] Δεν μπορούσε να συλλάβει τη γυναίκα παρά μόνο με αρνητικούς όρους. [...] Δεν μπορούσε να συλλάβει τη γυναίκα μέσα από ένα θετικό πρίσμα, ως εξοπλισμένη [δηλαδή] με όργανα που ο άντρας στερείται. [...] [Τέλος] ο φθόνος του πέους δεν συνίσταται στη βούληση για αλλαγή φύλου αλλά [...] το κορίτσι θα ήθελε να έχει τα ναρκισσιστικά και κοινωνικά οφέλη που συνδέονται με την κατοχή του πέους»: Mijolla (2005) 1245-6.

³² Schiller (1936) 140-5.

³³ Η ύπαρξη πολλών εαυτών της γυναικείας φύσης συνδέεται από το συγγραφέα με μία «αταβιστική», έξωθεν δηλαδή και διαχρονικά καλλιεργημένη «φοβία προς το αρσενικό»: Νικολαΐδης (1996).

Η Πανδώρα καλείται να αντιληφθεί και, σε αντίθεση με τη Τζούλια, να αποδεχθεί τη διπλή υπόσταση του φύλου της, τη «ζωική» και την «κοσμική»-κοσμολογική (72), αξεδιάλυτα πλεγμένες μεταξύ τους και με ό,τι καλό υπάρχει σε εκείνη κατά το Γιώργο:

Δε θέλω να σκοτώσω το ζώο σου Πανδώρα. Είναι ένα από τα λίγα χαρακτηριστικά σου, που θέλω να κρατήσω ολοζώντανο (72).

Δίχως το φύλο της, κατά το Γιώργο δεν είναι «Ο υ δ έ τ ε ρ η», όπως θέλει να πιστεύει και εκείνη και η Τζούλια με τη μητέρα της, αλλά «εξουδετερωμένη» (73).³⁴ Η διαφορά έγκειται στην απόρριψη της έξωθεν νοηματοδότησης του φύλου και του κοινωνικού ρόλου, όπως προκύπτει από την οικογένεια [«μητέρα», «πατέρας» (73)] ή τις προηγούμενες ερωτικές σχέσεις [«Όταν παντρεύεσαι μια γινωμένη γυναίκα, πρέπει να ανακυκλώσεις και την παρθενική και την κατοπινή της ζωή» (71)] και την επιστροφή σε μια ανασηματοδοτημένη φυσική εκδοχή του φύλου. Η ιδέα, αν και δεν αποσαφηνίζεται πλήρως, εντάσσεται στην προαναφερθείσα στόχευση του Γιώργου να φτιάξουν «μια ιδιότυπη ζωή ολοδική τους», όπου δεν ισχύουν οι κοινωνικοί εξωγενείς και παρά φύσιν, απ' ό,τι φαίνεται, φυλετικοί όροι.³⁵

Από την άλλη πλευρά, ο Γιώργος, αν και παρακινείται από την Πανδώρα να δράσει, «να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα κατάματα» (70), για να σώσει εκείνη και τη σχέση του και κατ' επέκταση, όπως μπορούμε να δούμε, το όραμα αυτής της διαφορετικής ζωής για τους δυο τους, δεν μπορεί να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων για την ώρα. Η ζήλια του για την Πανδώρα τον εξωθεί στη δράση αλλά και στην αποκτήνωση, την άλλη, αρνητική όψη του αρσενικού φύλου (74-5), όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον Ζαν του διακειμένου.³⁶ Δεν

³⁴ Strindberg (1987) 103-7. Στο έργο του Strindberg δεσπόζει η ιδέα της αδυναμίας της γυναίκας να εξισωθεί με τον άντρα, βλ.: Strindberg (1987) 31-2. Η θεματική της ιστορίας της μητέρας της Τζούλιας που καταστρέφει την οικογένεια της και την ίδια μόνο για να είναι όχι απλώς ελεύθερη από τον άντρα της, αλλά και κυρίαρχος αυτού, να γίνει δηλαδή άντρας στη θέση του άντρα, διέπει, όπως έχουμε δει, και τον προβληματισμό του Ζιόγκα εδώ. Η διαφορά στο ελληνικό έργο βρίσκεται στη σαθρότητα των κοινωνικά κατασκευασμένων ρόλων και των δύο φύλων. Οι ρόλοι είναι υπαρκτοί αλλά θα πρέπει να λειτουργήσουν με διαφορετικούς όρους απ' ό,τι η κοινωνία επιβάλλει. Είναι επίσης συμπληρωματικοί και δεν συνεπάγεται μια κυριαρχία του αρσενικού επί του θηλυκού, γεγονός έκδηλο εδώ από την κατάσταση στην οποία περιέρχεται ο Γιώργος μετά την προσωρινή εγκατάλειψη του από την Πανδώρα.

³⁵ Η Ε. Βελεγράκη πραγματευόμενη το ζήτημα της γυναικείας φύσης στο έργο του συγγραφέα *Οι Γάμοι* σημειώνει πώς «[ο]υσιαστικά η γυναίκα διαγράφει και υλοποιεί μια πορεία μετενσάρκωσης όπως την αντιλαμβάνεται ο Ινδουισμός και εμπεριέχει την έννοια της επιστροφής στη φύση», ενώ μελετώντας το έργο *Χρωματιστές Γυναίκες* συμπεραίνει ότι η γυναίκα προσπαθεί συνεχώς να απεγκλωβιστεί από την αντρική επιρροή σαν αμαζόνια, αλλά αυτό είναι κάθε άλλο παρά ευκόλως πραγματοποιήσιμο: «Ο άνδρας είναι πάντα παρών ως νοηματοδότης της γυναικείας ύπαρξης». Βλ.: Βελεγράκη (2015) 84, 89-90. Η δυσκολία να καθοριστεί επακριβώς η αντίληψη του συγγραφέα σχετικά με τη φύση της γυναίκας αίρεται ως ένα βαθμό αν λάβουμε υπ' όψιν τον διαχωρισμό του «θηλυκού», που είναι η αντίθετη και συμπληρωματική συμπαντική έννοια-δύναμη του αρσενικού, από τη γυναίκα ως ον, στην οποία εμπεριέχονται και οι δύο αυτές δυνάμεις, αρσενικό και θηλυκό δηλαδή. Βλ.: Ζιόγκας (1999α) 38.

³⁶ Βλ.: Strindberg (1987) 20, αλλά κυρίως 108.: «ΤΖΟΥΛΙΑ: Θα ήθελα να σας θανατώσουν σαν ζώο... ΖΑΝ: Ο ένοχος τιμωρείται δύο χρόνια καταναγκαστικής εργασίας και το ζώο θανατώνεται»

επέρχεται ωστόσο η τελική καταστροφή. Η Πανδώρα δεν έχει «μολυνθεί» (74) ολοκληρωτικά από την ιδέα της αποστροφής για το φύλο της, όπως η Τζούλια, γιατί επέστρεψε στη σχέση, όπου είναι απαραίτητο και το αρσενικό και το θηλυκό, σε αντίθεση με την αυτόχειρα ηρωίδα του Strindberg. Όσον αφορά τον Γιώργο η καθαυτή ανάληψη δράσης, αναβάλλεται για την επόμενη και τελευταία σκηνή.

Εδώ η αντιστροφή των όρων έχει πλέον ολοκληρωθεί. Ο Γιώργος έχει καταξιωθεί συγγραφικά και έχει φύγει από το σπίτι, έχει αναλάβει να δράσει, να αντιμετωπίσει το Άλλο εκτός του καταφυγίου του, όπως προηγουμένως τον προτρέπει η γυναίκα του. Η Πανδώρα ωστόσο διχασμένη μετά τη ριζική αυτή αλλαγή αφενός δηλώνει ρητά και τη δική της ζήλια (78-9), τον φόβο της απώλειας του συντρόφου δηλαδή από κάποιον Άλλο, συναίσθημα που μέχρι πρότινος φαινόταν να χαρακτηρίζει το Γιώργο. Παράλληλα υιοθετώντας το εκφώνημα ενός πάλι Άλλου, της μητέρας της (79-80), που διατρέχει το έργο ως εκπρόσωπος της έξωθεν του ζεύγους συμβατικής ηθικής, προβλέπει εσφαλμένα και την ανικανότητα του Γιώργου να αντιμετωπίσει τη σκληρή εξωτερική πραγματικότητα. Η τελική σύγκρουση με τον αλλοτριωτικό για τους δύο συντρόφους εξωτερικό κόσμο θεματοποιείται εκτενώς μέσω της τελικής σύγκρουσης του Γιώργου με τους συναδέλφους της Πανδώρας και την αποκάλυψη της ταπείνωσής της (83-6). Ο καιρίος στην τελευταία αυτή σκηνή όρος της “ταπείνωσης” (84-5) ηχεί διπλά. Αφενός υπονοείται η υποτίμηση της Πανδώρας ή το «ρεζίλημα» του Γιώργου-«κερατά» με βάση τα ηθικά κριτήρια του Άλλου, της κοινωνίας, ή του «φαλλοκράτη» Shakespeare (82),³⁷ που τόσο φαίνεται να επηρεάζει την Πανδώρα. Από την άλλη πλευρά ωστόσο, ο Γιώργος προτάσσει ένα διαφορετικό είδος ταπείνωσης το οποίο προσπαθεί να εμψυχήσει στην Πανδώρα, ένα διαφορετικό “*ημέρωμα της στρίγγλας*”. Πρόκειται για την ταπείνωση του μέρους εκείνου του εαυτού του καθενός που «περίεργο να μάθει την τρέχουσα τιμή του» (85), αμφιβάλλει για το ποιόν του και ζητά ναρκισσιστικά την επιβεβαίωση από το

Πρόκειται για υπαινιγμό για κτηνοβασία. Υπαινίσσεται την ηθική μα και κοινωνική κατωτερότητα του Ζαν, που φτάνει στα όρια μιας βιολογικής κατωτερότητας ασυμβίβαστης κανονικά με την τάξη των ευγενών απ’ την οποία προέρχεται η Τζούλια. Η τελευταία, επιδιώκοντας την ερωτική συνεύρεση μαζί του αντί να εξισωθεί με τον άντρα, υποβιβάζεται κοινωνικά καταστρατηγώντας κατά κάποιο τρόπο τις φυσικές δομές που αντικατοπτρίζει η κοινωνική οργάνωση. Παράλληλα η τάση αυτή ένωσης, χαρακτηριστικό στοιχείο της ευγενούς τάξης, την οδηγεί στην καταστροφή της μέσω της νόθευσης της. Από τη διαδικασία αυτή προκύπτει η νέα τάξη των ανερχόμενων αστών, δραστήρια, κινητική μα και επικίνδυνη, χαρακτηριστικός εκπρόσωπος της οποίας είναι ο Ζαν. Βλ. και Strindberg (1987) 25-6, 32-7. Ανάλογος προβληματισμός, όπως προαναφέραμε, της ταπείνωσης της (83-6). Ο και ενυπάρχει και στο έργο του Ζιόγα μόνο που όροι είναι αντεστραμμένοι, με τη θετική “ζωικότητα” να ανταποκρίνεται σε κάτι φυσικό-οντολογικό και την “αποκτήνωση” του Γιώργου να είναι αποτέλεσμα κοινωνικών παραγόντων, εν προκειμένω η υποταγή, σεξουαλική και μη, της Πανδώρας στους «Πολλούς» (74) Άλλους.

³⁷ Όπως σημειώνει ο Μ. Shapiro, το ζήτημα της εναρμόνισης της υποταγής της Κατερίνας με τις σύγχρονες αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας είναι ένα πρόβλημα το οποίο πολλοί σκηνοθέτες και κριτικοί έχουν αποπειραθεί να θεραπεύσουν με διάφορους τρόπους. Βλ.: Shapiro (1993) 143-4. Ωστόσο εδώ φαίνεται να υπερισχύει η κατά λέξη ανάγνωση προς την οποία διαφοροποιείται εμφαντικά ο Ζιόγας σχολιάζοντας την παθητική στάση εδώ της Πανδώρας: «Αν δεν είναι αδέξιος ο συνάδελφος δεν πονάει [το ξύλο]» (82).

κάθε τι ξένο προς τον ίδιο, δίχως να αναγνωρίζει ότι η αξία αυτού του ξένου δήθεν νοηματοδοτικού Άλλου, μπορεί να ανέρχεται σε «ένα στρογγυλό τίποτα» (84):

ΠΑΝΔΩΡΑ: [...] Ήμουν για λίγο ελεύθερη. Ο εαυτός μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ωστε αυτός είναι ο εαυτός σου;

ΠΑΝΔΩΡΑ: Και αυτός!

ΓΙΩΡΓΟΣ: Αλλ' αυτό απαγορεύεται. Μόνον η Μίκα επιτρέπεται να είναι ο εαυτός της, γιατί μόνον αυτού του είδους ο “εαυτός” επιτρέπεται από την ωραία μας κοινωνία. Εσύ έπρεπε να γίνεις σαν όλους τους άλλους[...] Εκεί σε σπρώχνανε (86).

Μπροστά στην καταστρεπτική επίδραση του Άλλου, ο Γιώργος προτείνει την ισχυροποίηση των θετικών πτυχών του εαυτού: «Όσο διατηρείς τον εαυτό σου δυνατό, δεν έχεις ανάγκη» (87). Ο εαυτός αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από αυτόν που ο Γιώργος την έχει βοηθήσει να καλλιεργήσει, όπως θεματοποιείται νωρίτερα.³⁸ Πρόκειται για την παραχώρηση μέρους της ελευθερίας του εγώ της Πανδώρας στον Γιώργο για τη βελτίωση του ίδιου του εγώ καθεαυτού. Συνάμα και ο Γιώργος έχει ανάγκη την Πανδώρα, καθώς ο ίδιος, ως άνθρωπος της θεωρίας δρα μέσω των Άλλων, διαμορφώνοντας συνειδήσεις, τόσο του κοινού με το μυθιστόρημά του όσο και της γυναίκας του, η οποία μεταφέρει προς τα έξω ως ηθοποιός το μήνυμά του (81). Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται από δύο αυτόνομες ατομικότητες ένα νέο σύνολο, εντός του οποίου αυτές συνεχίζουν να υπάρχουν ως τέτοιες μέσω της εθελούσιας παραχώρησης ελευθερίας η μία στην άλλη. Από αυτή τη συνεχή δυναμική διαλογική διαδικασία προκύπτει ένα ιδιόμορφο είδος “ενότητας” που έρχεται σε αντίθεση με την “ολότητα” όπου ενυπάρχει το εχθρικό ξένο στοιχείο. Όταν αυτό το Άλλο απειλεί τις δύο ελεύθερες ατομικότητες οι οποίες χτίζουν μαζί ένα νέο κόσμο «ολοδικό τους» [«Είσαι ένας και είμαστε πολλοί» (88)] η Πανδώρα θα δώσει την εμβληματική απάντηση σηματοδοτώντας την επανένωση τους εναντίον των Άλλων: «Είμαστε δύο!» (88).³⁹ Στο διφωνικό αυτό εκφώνημα – η Πανδώρα επαναλαμβάνει τα λόγια του Γιώργου (87)– εμπερικλείεται όλη η γλυκόπικρη ουσία του δράματος και συνδιαλέγονται ταυτόχρονα όλα τα στάδια του προβληματισμού και των δύο ηρώων για τη φύση της ερωτικής σχέσης: η ολότητα δεν είναι κάτι το επιτεύξιμο, η ατομικότητα είναι δεδομένη, ωστόσο το εμείς είναι πάντοτε κάτι ισχυρότερο από το εγώ, γιατί ακριβώς το κάθε εγώ μπορεί να αφηθεί στο άλλο να το διαμορφώσει προς το καλύτερο, αλλάζοντας το άρδην. Με τον τρόπο αυτό η συνείδηση του κάθε συντρόφου ενυπάρχει πάντοτε

³⁸ Βλ. και Πούχγερ (2004) 256.

³⁹ Βλ. και Πούχγερ (2004) 262.

εντός του άλλου, στηρίζοντάς τον απέναντι στους κινδύνους, καταργώντας διά παντός τον βραχνά της μοναξιάς, αλλά και σεβόμενος παράλληλα την ατομική ελευθερία.

2. Η μυθοπλαστική διαδικασία ως χωνευτήρι αντιθέσεων

Στην τελευταία σκηνή του έργου θεματοποιείται εμφανώς ο δεύτερος βασικός άξονας που διέπει το σύνολο του έργου και στον οποίο μόνον ακροθιγώς έχουμε σταθεί, αυτός της μυθοπλασίας, της δημιουργίας δηλαδή ενός «μύθου», ο οποίος αποτελεί, όπως έχει ήδη προαναφερθεί, μία από τις βασικότερες έννοιες της κοσμοθεώρησης του συγγραφέα. Κάποιοι Άλλοι, ξένοι εισβάλλουν στο σπίτι και απειλούν τον Γιώργο: «Μπορεί να πρόλαβες ετούτη τη φορά να το εκδώσεις. Επόμενη όμως δεν θα υπάρξει» (88). Η αναφορά αυτή στην κρίσιμη στιγμή του φινάλε, ειδικά αν συνυπολογίσουμε το μεταθεατρικό-μεταμυθοπλαστικό χαρακτηριστικό του διακειμένου, δηλαδή της *Στρίγγλας* του Shakespeare,⁴⁰ μας οδηγεί στη βάσιμη υπόθεση ότι το έργο που ο Γιώργος ολοκληρώνει ενδοκειμενικά αντικατοπτρίζει το ίδιο το θεατρικό κείμενο του Ζιόγα. Οι νύξεις άλλωστε ως προς αυτή την κατεύθυνση είναι πολλές και διάσπαρτες στο σύνολο του κειμένου.

Ενδιαφέρουσα απ' αυτή την άποψη είναι η συγγραφική-δημιουργική ιδιότητα του Γιώργου. Όπως προαναφέρθηκε, ως οραματιστής τόσο ενός διαφορετικού κόσμου όσο και κυρίως της «ιδιότυπης» «ολοδικής» τους ζωής καταφεύγει στη δημιουργία φανταστικών κόσμων, όπως η εκτενής σκηνή του Βυσσινόκηπου, και αποβλέπει στην έλευση του «νοητικού ανθρώπου». Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα είναι η θεματοποίηση της διαμορφωτικής του ικανότητας όσον αφορά τον ίδιο τον χαρακτήρα της Πανδώρας, με διατυπώσεις που αντικατοπτρίζουν την ιδιότητα του συγγραφέα που διαμορφώνει τους χαρακτήρες ενός έργου (56-8).⁴¹

Η Πανδώρα, από την άλλη πλευρά, είναι ηθοποιός. Οι αγωνίες του επαγγέλματός της σε όλες τους τις εκφάνσεις θεματοποιούνται έντονα και παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των ανησυχιών της. Η ιδιαιτερότητα του επαγγέλματος που μας ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι το

⁴⁰ Αναφερόμαστε στον πρόλογο του έργου διά του οποίου το σύνολο της δράσης ανάγεται σε θεατρικό έργο για τις συζυγικές σχέσεις που παρακολουθεί ο εξαπατημένος “σύζυγος” με τον μεταμφιεσμένο σε γυναίκα του νεαρό, βλ.: Shakespeare (2004) 16-32. Η λειτουργία του προλόγου ασφαλώς έχει ιδιαίτερο ρόλο θεματοποιώντας το μοτίβο της εξαπάτησης και της μεταμφίεσης που αξιοποιείται εντός του έργου, καθώς εισάγοντας το ενδεχόμενο υπονόμησης όλης της δράσης της εξημέρωσης της Κατερίνας μέσω της παρωδίας. Είναι δύσκολο να αποφανθούμε ωστόσο ότι ο Ζιόγας αξιοποιεί με τρόπο ανάλογο το σύνολο των μεταθεατρικών αναφορών, αφού, όπως έχουμε αναφέρει, το ζήτημα της πραγμάτωσης του μύθου είναι κάτι που αντιμετωπίζει σοβαρά στο σύνολο του φιλοσοφικού του προβληματισμού. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο ο μεταθεατρικός χαρακτήρας του διακειμένου συνηγορεί προς έναν ανάλογο προβληματισμό πάνω στο ελληνικό κείμενο.

⁴¹ Μέσα από αυτό το πρίσμα, πλην του ερωτικού, μπορεί να ειπωθεί και η ζήλια του Γιώργου. Οι «Πολλοί» (74) με τους οποίους απάτησε η Πανδώρα τον Γιώργο-συγγραφέα θα μπορούσαν να είναι συγγραφείς των ρόλων της που την κέρδισαν και επέδρασαν πάνω της σε βάρος του Γιώργου και του δικού του οράματος.

γεγονός ότι οι ηθοποιοί αποτελούν τη μοναδική κατηγορία ανθρώπου της τέχνης που έχει την ικανότητα να εμφυσει ζωή στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, σε εξ ορισμού νοητικές οντότητες δηλαδή αποτέλεσμα δουλειάς ανθρώπων που καταγίνονται με θεωρητικές και πνευματικές αναζητήσεις, όπως ο Γιώργος:

Αυτό είναι ρόλος. Κενό όστρακο που χώνεσαι μέσα στον σκοτεινό κοχλία, παίρνεις το σχήμα, το χρώμα του και υποκρίνεσαι το ζωάκι που λείπει. Πρέπει να διατηρώ στην εντέλεια όλες τις ανθρώπινες ιδιότητες για τη δουλειά αυτή. [...] Να εξασκούμαι καθημερινά στο λίγο. Γιατί ο άνθρωπος είναι λίγος.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Ο άνθρωπος είναι πολύς. Κι αυτό δεν είναι εύκολο [...] Νόμιζα πως είχαμε το ίδιο όραμα. Αντικρίζαμε τον ίδιο κόσμο. Αλλά εσύ στέκεις στο μικρό γυαλό σου με τα κοχύλια σου κι εγώ εκτείνομαι ερημικός στα πέρατα, δίχως να καταφέρνω να σ' ακουμπήσω ποτέ (17).

Κι εδώ η αντιθετική και συμπληρωματική τους σχέση είναι εμφανής. Η Πανδώρα, όπως και στη μεταξύ τους σχέση, συμβάλλει στη μεταφορά του πνευματικού στο χώρο του φυσικού-πραγματικού, του δίνει δηλαδή «οντότητα». Η πραγμάτωση αυτή έχει το κόστος της για τον ηθοποιό καθώς την εκθέτει συνεχώς στο ξένο στοιχείο που αποσταθεροποιεί την ταυτότητα της, προκαλώντας και επιτείνοντας την ανάγκη αναζήτησής της, όπως την έχουμε δει να αποκρυσταλλώνεται.⁴² Η αποσταθεροποίηση αυτή μπορεί να προέρχεται είτε από τον ανταγωνισμό και την αναζήτηση ισορροπίας του εγώ της Πανδώρας με τους πλασματικούς χαρακτήρες των ρόλων είτε από τον ανταγωνισμό της με τον κοινωνικό περίγυρο της θεατρικής συντεχνίας:

Δεν θέλω να σταματάει ο ρόλος μου στη σκηνή. Μ' επηρεάζει και δύσκολα ξεφεύγω. [...] [Θ]έλω να τον επαληθεύσω στη ζωή. Να περπατάει στους δρόμους δίπλα στους ζωντανούς, να ψωνίζει στα μαγαζιά, να συναντά τον αγαπημένο της (34).

και

ΠΑΝΔΩΡΑ: Όλο το θέατρο έτσι είναι. Όπου κι αν σηκώσεις, σκουλήκια θα βρεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ: Να ξέρεις ένα πράγμα. Οι ταλαντούχοι διατηρούν σε κάποιο σημείο την

⁴² Ο Β. Πούχγερ (2004: 255) σημειώνει σχετικά: «Θίγεται [...] ένας [...] προβληματισμός, που ο Ζιόγας για πρώτη φορά τον αναπτύσσει, και έχει άμεση σχέση με την υποκριτική. Τι είναι τελικά ο ηθοποιός, που έχει ταυτιστεί με τόσους ρόλους, έχει δώσει το αίμα του σε τόσες και τόσες ενσαρκώσεις νεκρών και φανταστικών υπάρξεων από την παγκόσμια δραματολογία, για να ζουν εκείνες σαν βρικόλακες, ρουφώντας το ζωντανό αίμα του ηθοποιού; Τι έχει μείνει για τον εαυτό του, από τη δική του οντότητα [...]; Μήπως είναι πλέον ένα συνονθύλευμα από θεατρικούς ρόλους; [...] Ό,τι λέει και σκέπτεται δεν είναι μόνο παραθέματα από κάποιον θεατρικό ρόλο που έχει υποδυθεί και επαναλαμβάνει υποσυνείδητα; Με τόση σοφία τόσων συγγραφέων που έχει αποθηκεύσει στο μνημονικό του, είναι δυνατόν να σκεφτεί κάτι δικό του ακόμα;».

καθαρότητα τους, για να επιπλέουν. Οι ατάλαντοι δεν έχουν ούτε ένα στεγανό [...]. Έτσι και δε βρουν κάπου να πιαστούν, πάνε φούντο. Ποτέ λοιπόν μην προσφέρεις τον εαυτό σου, να γατζωθούν αυτού του είδους οι άνθρωποι (84).

Η Πανδώρα κουβαλάει εντός της και συγκρούεται συνεχώς, συνδιαλέγεται δηλαδή, με τα εκφωνήματα των Άλλων: σε ένα πρώτο επίπεδο αυτά των ρόλων που κατοικούν σε κόσμους δημιουργημένους από άλλους συγγραφείς· δευτερευόντως αυτά των συναδέλφων, οι οποίοι ως ηθοποιοί και εκείνοι κανονικά θα συμμετείχαν στη διαδικασία μορφοποίησης φανταστικών κόσμων με τη διαφορά ότι αυτοί ως άνθρωποι χαρακτηρίζονται «ατάλαντοι». Οι τελευταίοι δεν αποτελούν παρά κενά καύκαλα ανθρώπων στερημένα κάθε δημιουργικής ικανότητας οι οποίοι συμβιβάζονται και παρατείνουν τα σαθρά κοινωνικά πρότυπα [πχ. «Μόνον η Μίκα επιτρέπεται να είναι ο εαυτός της, γιατί μόνον αυτού του είδους ο “εαυτός” επιτρέπεται από την ωραία μας κοινωνία» (86)] και προσπαθούν να καταποντίσουν κάθε γνήσια δημιουργική ορμή ανθρώπων που προσπαθούν να προτείνουν και να πραγματώσουν ένα νέο είδος ζωής και πραγματικότητας με άλλους όρους, όπως κάνουν η Πανδώρα και ο Γιώργος. Στα διφωνικά εκφωνήματα της Πανδώρας που αναπαρίστανται ως μεταστροφές χαρακτήρα, αποτυπώνεται όλη η διαδικασία σύγκρουσης και επαναπροσδιορισμού του δικού της εαυτού με τις έξωθεν δυνάμεις που προτείνουν διαφορετικές κοσμοαντιλήψεις και μοντέλα του ζην.

Και αν οι συνάδελφοι της Πανδώρας συνοψίζονται ως υπάρξεις σε ένα «στρογγυλό τίποτα» (84), δεν ισχύει το ίδιο με τους ρόλους που διαποτίζουν τον χαρακτήρα της Πανδώρας και διά των οποίων συναρθρώνεται ένα διακειμενικός διάλογος, με μπαχτινικούς όρους,⁴³ μεταξύ του έργου και των χαρακτήρων του Ζιόγα με άλλους θεατρικούς συγγραφείς του διεθνούς ρεπερτορίου. Εδώ είναι ο Γιώργος που ως συγγραφέας θα θεματοποιήσει αυτόν το διάλογο άλλοτε σχολιάζοντας τους συγγραφείς και τα θεατρικά ανεβάσματα των έργων [πχ. Goethe, *Φάουστ* (21-2) και Shakespeare, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* (82)] και άλλοτε σχολιάζοντας τις συγκλίσεις και αποκλίσεις της Πανδώρας με ρόλους της [πχ. Λιούμποφ Αντρέγιεβνα (35), Τζένη (46) Μις Τζούλια (74)]. Μέσα από την ερμηνεία και την κριτική του

⁴³ «Για την Kristeva [που πρώτη εισάγει τον όρο διακειμενικότητα], το υποκείμενο συντίθεται από λόγους, είναι ένα σημαίνον σύστημα, ένα κείμενο με τη δυναμική έννοια του όρου. [Σ]το άρθρο “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, [...] το 1966 [...] [η] Kristeva γράφει: “αυτό που προσδίδει μία δυναμική διάσταση στον δομισμό είναι η σύλληψη της ‘λογοτεχνικής λέξης’ από τον Μπαχτίν ως *διασταύρωσης κειμενικών επιπέδων* παρά ως *σημείου* (καθορισμένης σημασίας), ως διαλόγου ανάμεσα σε διαφορετικές γραφές: του συγγραφέα, του δέκτη (ή του ήρωα) και των σύγχρονων ή προγενέστερων πολιτιστικών συμφραζομένων” (« Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman », 83). [...] Στο άρθρο «Problèmes de la structuration du texte», υποστηρίζει ότι το κείμενο είναι στην πραγματικότητα μία δόμηση, δηλαδή ένας μηχανισμός παραγωγής και μετασχηματισμού της σημασίας. Η Kristeva συνεχίζει την αλυσίδα των δυϊκών αντιθέσεων του Μπαχτίν, τονίζει όμως ότι τόσο ο μονολογικός όσο και ο διαλογικός πόλος βρίσκονται σε κάθε κείμενο. Η ποιητική (διαλογική γλώσσα) χαρακτηρίζεται από μία λογική μη αποκλειστικής αντίθεσης [...]»: Still-Micahel Worton (1996) 38.

Γιώργου αντικατοπτρίζεται ο διάλογος του ίδιου του συγγραφέα Ζιώγα με τους παλαιότερους συγγραφείς, ο τρόπος με τον οποίο τον έχουν επηρεάσει, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο διαφοροποιείται από αυτούς. Εντός του έργου αποτυπώνεται τόσο ο τρόπος με τον οποίο οι χαρακτήρες του γίνονται, μέσα από τη σύγκρουση και την αλληλεπίδραση με τα ξένα στοιχεία, και οι ίδιοι δημιουργοί της «ολοδικής» τους ζωής όσο και η διαμόρφωση του προσωπικού μύθου του συγγραφέα μέσω της αλληλεπίδρασης με το Άλλο, τους άλλους συγγραφείς εν προκειμένω, με το προσωπικό του όραμα ο καθένας. Άλλωστε ένα βασικό διακείμενο στο οποίο βασίζεται και το οποίο αναπλάθει ο Ζιώγας είναι ο ίδιος ο μύθος της Πανδώρας. Αυτό συνεπάγεται τη διαλογική συνύπαρξη των αντιλήψεων των αρχαίων κειμενικών πηγών και των συγγραφέων τους –με χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο τον Ησίοδο– για την καταστροφική φύση της Πανδώρας, και κατ' επέκταση της γυναίκας. Διά και εναντίον της φαλλοκρατικότερης αρχαίας μυθικής εκδοχής [«η φύση [...] είναι απλόχερη στα λάθη της. [...] ο λογισμός σου είναι πονηρός και πρόστυχος (52)] ο Ζιώγας θα καταλήξει σε ένα σύγχρονο μύθο με πρωταγωνιστές ρεαλιστικούς χαρακτήρες που προτείνει μία διαφορετική θέαση για τη σχέση των δύο φύλων, όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση.⁴⁴

Η πίστη του συγγραφέα στην πραγματική υπόσταση του «μύθου», όπως αποτυπώθηκε εισαγωγικά, μας βοηθάει να κατανοήσουμε το δόκιμο της συμπλοκής της μυθικής φαντασίας με την πραγματικότητα εντός του έργου. Το ρεαλιστικό σε μεγάλο βαθμό σκηνικό του έργου, η θεματική των συζυγικών σχέσεων και της μυθοπλασίας, η επιλογή ονομάτων των δύο πρωταγωνιστών, το ένα μυθικό (Πανδώρα), το άλλο καθημερινό και συνηθισμένο (Γιώργος), συνθέτουν μία αφήγηση που μορφοποιεί εντός οικείων στον θεατή συμφραζομένων τον «προγονικό μύθο» της ένωσης του αρσενικού και του θηλυκού, της αφετηρίας «όλου του εύρους της Μυθολογίας».⁴⁵ Ο Ζιώγας αφήνει να διαφανούν όχι μόνο τα καθαυτό μέρη του μύθου, δηλαδή του το αρσενικό και το θηλυκό εν προκειμένω, αλλά προσδίδει σε αυτά τις μυθοπλαστικές ιδιότητες, στον αρσενικό-Γιώργο το μέρος της νοητικής σύλληψης, στο θηλυκό-Πανδώρα τη φυσική πραγμάτωση του μύθου.⁴⁶ Και οι δύο αναζητούν τη διαμόρφωσης μίας νέας ζωής, τη διαμόρφωση μίας νέας δικιάς τους πραγματικότητας, όμως εφόσον και οι

⁴⁴ Για τις βασικές εκδοχές του μύθου της Πανδώρας, βλ.: Grimal (1990) 326-7. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι στοιχεία του μύθου, όπως το πλήθος των αρετών της Πανδώρας, παρά την καταστροφική της δράση, καθώς και οι διαφορετικές εκδοχές που τη θέλουν να απελευθερώνει ευλογίες στην ανθρωπότητα και όχι δεινά, προσδίδουν ένα δυναμικό χαρακτήρα στη φύση της Πανδώρας και συνιστούν ήδη ένα διακειμενικό διάλογο, απ' όπου ο Ζιώγας θα μπορούσε δυνητικά να αντλήσει στοιχεία.

⁴⁵ Βλ.: Ζιώγας (1999α) 38, 40.

⁴⁶ Η αντίθεση δεν είναι αποκλειστική ασφαλώς. Όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, τα δύο πρόσωπα του έργου συμμετέχουν τόσο στην αρσενική όσο και στη θηλυκή φύση, ενώ παράλληλα και η Πανδώρα συμμετέχει εν μέρει στο διανοητικό μέρος της μυθοπλασίας, μέσω της έκθεσης σκέψεων και συλλογισμών, έστω και διφωνικού χαρακτήρα, δανεισμένων δηλαδή από άλλους συγγραφείς· ο Γιώργος από την άλλη είναι ηθοποιός στο μεταμυθοπλαστικό επίπεδο που ο ίδιος μέσω της γραφής του εισάγει.

δύο συμμετέχουν στην καλλιτεχνική και μυθοπλαστική δημιουργία συμβάλλουν εξ ορισμού, με βάση τις αντιλήψεις του συγγραφέα, στην έλευση-διαμόρφωση της νέας πραγματικότητας μέσω ακριβώς του δημιουργικού τους Όλου:

ό,τι γράφεται ή ό,τι λέγεται για πρώτη φορά, βοηθάει στην εξέλιξη του Όλου. [...] Σ' όλες τις εποχές [...] πρωτοστατούσε ο ποιητής, είτε με τη μορφή μάγου, είτε με τη μορφή ιερέα, είτε με τη μορφή θεατρικού συγγραφέα, και οι λέξεις είχαν πάντοτε τον πρωταρχικό τους ρόλο. Όχι απλώς διατηρούνταν, αλλά εμπλουτιζόταν η δυναμική τους, έτσι ώστε με τη μουσική των φωνηέντων και τις ταλαντώσεις των συμφώνων να εκτοξεύονται όσο πιο εύστοχα γίνεται, στον κεντρικό πυρήνα του Ολικού Όντος.⁴⁷

Ασφαλώς το έργο της μορφοποίησης του καινούργιου κόσμου-μύθου δεν είναι εύκολο. Το έργο φαντάζει πολλές φορές ανυπέρβλητο λόγω της υπεράνθρωπης δυσκολίας [«Ανίχνευση του αγνώστου...! Μου χρειάζεται ο ίδιος χρόνος με του σύμπαντος [...] και δεν τον έχω» (26)], ή μάταιο λόγω των «δυσαρμονικών δονήσεων» των αδιάφορων ή εχθρικών «αυριανών αναγνωστών» (12). Κάθε πτυχή της πραγματικότητας φαίνεται ενάντια στο όραμα του Γιώργου και του συγγραφέα, καθώς και κατά της Πανδώρας στις απόπειρές της να πραγματώσει τον εαυτό της με τους δικούς της όρους. Ωστόσο ο ίδιος ο μεταθεατρικός-μεταμυθοπλαστικός χαρακτήρας που αποκτά το έργο στο τέλος συνεπάγεται την παράδοση αποδοχή όλων των αντιθέσεων λόγω ακριβώς της ιδιότυπης φύσης της θεατρικής τέχνης. Στο πλαίσιο αυτής το πνεύμα του δημιουργού και σώμα του ηθοποιού, καθώς και το μυθοπλαστικό και το πραγματικό κατά την υπόδυση ενός φανταστικού χαρακτήρα από έναν πραγματικό άνθρωπο συνυπάρχουν εν ταυτώ και συνδιαλέγονται. Το έργο κλείνει με την αποδοχή μίας πολυφωνίας όσον αφορά τους βασικούς θεματικούς άξονες. Η πολυφωνία αυτή συνεπάγεται το θρίαμβο του ζευγαριού τόσο σε επίπεδο ανθρώπινης σχέσης όσο και τέχνης, χωρίς αυτό να προσδίδει επ' ουδενί κάποιο βαθμό μονολογικότητας στο έργο, καθότι οι δύο χαρακτήρες είναι φορείς όλων των αντίρροπων εννοιών-δυνάμεων και μέσω αυτών ακριβώς εξασφαλίζουν την αναγκαία αρμονία για τη μελλοντική τους εξελικτική πορεία.

Συμπεράσματα

Παρά το γεγονός ότι, όπως σημειώνει ο Β. Πούχγερ, η μεταφυσική διάσταση του φιλοσοφικού προβληματισμού του Ζιώγα δεν είναι ιδιαίτερα εμφανής στο συγκεκριμένο έργο,⁴⁸ μπορεί να διαπιστωθεί με βάση την παραπάνω ανάλυση πως το σύνολο του έργου διέπεται από τις ίδιες βασικές ανησυχίες και αρχές που ο συγγραφέας έχει αποκρυσταλλώσει και αλλού. Η βασική

⁴⁷ Ζιώγας (1999β) 15-6.

⁴⁸ Βλ.: Πούχγερ (2004) 256.

διαφορά είναι ότι εδώ ο φιλοσοφικός στοχασμός λαμβάνει, μέσω της επιμονής στην αναπαράσταση κατά το μάλλον ή ήττον αληθοφανών γεγονότων, τη μορφή της εφαρμοσμένης φιλοσοφίας. Η αληθοφάνεια αυτή μεταφέρει τον προβληματισμό από τον χώρο του απολύτου και της υπερβατικής «εξομοίωσης» των αντιθέτων στο χώρο του αέναου και δυναμικά εξελισσόμενου μεταξύ τους διαλόγου. Στο έργο του Ζιώγα η «Κάθαρση συνδέεται με την πίστη στην αέναη πορεία της ζωής»,⁴⁹ καθώς «η ανίχνευση του αγνώστου», ο τρόπος τελικής συνάρθρωσης των αντιθέτων εδώ, «είναι σύμπραξη του ανθρώπου με την κοσμική εξέλιξη», κατανοητή μόνο «στην τελική μορφή του κόσμου» (26). Το μόνο που μπορεί ο άνθρωπος να κάνει για την ώρα είναι να προσπαθήσει να εφεύρει τους νέους όρους συμπληρωματικής λειτουργίας των αντιθέτων: του αρσενικού και του θηλυκού, του μυθοπλαστικού και πραγματικού, του εαυτού και του Άλλου. Ολόκληρο το θεατρικό δεν αποτελεί κάτι άλλο πέρα από τη μορφοποίηση αυτής της διαδικασίας ανεύρεσης της αρμονίας μέσα από το ξεχωριστό πρίσμα των δύο συζύγων-καλλιτεχνών που καλούνται να υπερασπιστούν τους εαυτούς τους και τη σχέση τους απέναντι τις εχθρικές «δυσαρμονικές δονήσεις» του Άλλου. Από τον αγώνα δεν θα βγουν οι ίδιοι, δίχως το Άλλο να επιδράσει πάνω τους, αλλά θα βγουν σίγουρα νικητές, μαζί, μιας πρώτης βαθμίδας ένωση πάνω από τη μονάδα. Η έμφαση στη θεματική της επικοινωνίας εντός της ερωτικής-συζυγικής σχέσης, καθώς και της δημιουργικής φαντασίας αναδεικνύει τις δύο αυτές διαδικασίες σε πρωταρχικές δυνάμεις διά των οποίων ο άνθρωπος ως κάτι πολύ παραπάνω από απομονωμένη ατομικότητα μπορεί να πορευθεί και να συμβάλλει στην μελλοντική διαμόρφωση του Όλου. Όπως και στον αρχαίο μύθο,⁵⁰ η Ελπίδα είναι ακόμα προσιτή, μένει στον άνθρωπο· η νέα εκδοχή του Ζιώγα επαληθεύει και ανανεώνει την προφητεία του αρχαίου μύθου.

E.K.Π.Α.

email.: chdiamantis@outlook.com

⁴⁹ Βελεγράκη (2015) 84.

⁵⁰ Βλ.: Solmsen (1970) 53, στ. 96-9: «μούνη δ' αὐτόθι Ἐλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν/ ἔνδον ἔμιμνε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν, οὐδὲ θύραζε/ ἐξέπτῃ πρόσθεν γὰρ ἐπέλαβε πῶμα πίθιοιο/ αἰγίόχου βουλήσι Διὸς νεφεληγερέταο».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενής

- Brecht, B. (2016), *Η Όπερα της Πεντάρας* (1928), (μτφρ.: Δεσπατάς, Γ. – επιμ.: Χουβαρδάς, Γ.), Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Chekhov, A. (2005), *Ο Βυσσινόκηπος* (1904), (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Κέδρος.
- Schiller, F. (1936), *Η Παρθένα της Ορλεάνης* (1802), (μτφρ.: Δ. Ι. Λάμπας), Αθήνα: Εστία.
- Shakespeare, W. (2001), *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, (μτφρ.: Μπελιές, Ε.), Αθήνα: Ύψιλον.
- Shakespeare, W. (2004²), *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, (μτφρ.: Καρθαίου, Κ. – επιμ.: Τερζάκης, Α.), Αθήνα: Πατάκης.
- Solmsen, F. (1970), *Hesiodi opera*, Oxford: Clarendon Press.
- Strindberg, A. (1987), *Δεσποινίς Τζούλια* (1888), (μτφρ.: Μελμπεργκ, Μ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Ζιώγας, Β. (1989), *Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας*, Αθήνα: Ερμής,.
- Ζιώγας, Β. (1999), «Η συμβολή της Γυναίκας στον ανθρώπινο μύθο»: *Περίτεχνο* 1: 38-41.
- Ζιώγας, Β. (1999), «Ο Ποιητικός λόγος ως απελευθέρωση της ύλης»: *Περίτεχνο* 3: 14-6.

Δευτερογενής

- Grimal, P. (1990²), *A Concise Dictionary of Classical Mythology* (1951), (μτφρ.: Maxwell-Hyslop, A. R. – επιμ.: Kershaw, S.), Oxford: Basil Blackwell.
- Holquist, M. (1990²), *Dialogism. Bakhtin and his World*, London and New York: Routledge.
- Maybee, Julie E. (2016), «Hegel's Dialectics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (επιμ.: Zalta, Ed. N.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/hegel-dialectics>
- Mijolla, A. D. E. (2005), *International Dictionary of Psychoanalysis* (2002), (επιμ. στην αγγλ. εκδ.: Neressian, E. –Roazen, P.), Detroit: Thomson Gale.
- Shapiro, M. (1993), «Framing the Taming: Metatheatrical Awareness of Female Impersonation in “The Taming of the Shrew”»: *The Yearbook of English Studies* 23: 143-66.
- Still-Micahel Worton, Judith (1996), «Εισαγωγή στη Διακειμενικότητα» (1990), (μτφρ.: Καραβιά, Π.– Τσακόπουλου, Κ.): *Η Αλώς* 3-4: 21-68.
- Βελεγράκη, Ε. (2015), «Πτυχές του θεάτρου και της φύσης στη δραματουργία του Β.

- Ζιώγα: *Από το Προξενικό της Αντιγόνης ως τις Χρωματιστές γυναίκες*: Παράβασις 13: 75-92.
- Θεοδωρακόπουλος, Ι. (2012⁶), *Ο Φάουστ του Γκαίτε. Μετάφραση με αισθητική και φιλοσοφική ερμηνεία*, Αθήνα: Εστία.
- Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. *Πρόσωπα, Έργα, Ρεύματα, Όροι* (2008²), Αθήνα: Πατάκης.
- Μπαχτίν, Μ (2000), *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι* (1963), (μτφρ.: Ιωαννίδου, Α. – επιμ.: Χατζηβασιλείου, Β. – Τζιόβας, Δ.), Αθήνα: Πόλις.
- Νικολαΐδης, Νίκος (1996), *Τα επτά κουτιά της Πανδώρας*, URL = <https://nikosnikolaidis.com/the-seven-boxes-of-pandora/?lang=el>.
- Πούχνερ, Β.(2004), *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Αθήνα: Πολύτροπον.
- Προυσάλη, Εύα (2008), «Η ανατρεπτική θεατρική γραφή του Βασίλη Ζιώγα», στο Γλυτζούρης, Α. – Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις Απαρχές ως τη Μεταπολεμική Εποχή. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008. (Αφιερ. στον Θ. Χατζηπαναγή)*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ.137-49.