

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΑ ΜΟΡΦΩΜΑΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΖΙΩΓΑ

Η μεταδικτατορική θεατρική λογοτεχνία του Βασίλη Ζιώγα¹ δεν αλλάζει αφρνίδια σελίδα διαφοροποιούμενη από την προγενέστερη δραματική του παραγωγή. Φυσικά, διακρίνουμε μια εξέλιξη στο έργο του, η οποία, όμως, έχει να κάνει κυρίως με τη διεύρυνση της αισθητικής του και της σκέψης του, και λιγώτερο με τη θεματολογία του, η οποία, εξ αρχής, από τα υποτιθέμενα πρωτόλεια έργα του², ερωτοτροπεί με στοιχειακές πραγματικότητες και υπεριοριστικές αντιθέσεις ή συζυγίες: η αμοιβαία όμοωση ζωής και θανάτου, η ένωση ή ο διχασμός ανδρός και γυναίκας, ατόμου και σύμπαντος, σώμας και πνεύματος, καθώς και το μυστήριο της δημιουργίας, η μύχια αλήθεια των όντων και η κοσμική τάξη, είναι, ίσως, τα σπουδαιότερα από τα θέματα αυτά.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Ζιώγας επεξεργάζεται τα παραπάνω θέματα με τα υλικά που του παρέχει ο παγκόσμιος πολιτισμός, και ιδιαίτερα ο ευρωπαϊκός. Και τα εν λόγω υλικά είναι πολλών ειδών και διαφόρων προελεύσεων. Στα πλαίσια μιας βραχείας εισήγησης, θα προσπαθήσω να ομαδοποιήσω σχηματικά τα πολιτισμικά μορφώματα που ενέπνευσαν τον συγγραφέα από το 1980 μέχρι σήμερα.

Σ' αυτό το διάστημα, ο Ζιώγας μάς έχει δώσει 13 έργα: «Το προξενό της Αντιγόνης», «Η κωμωδία της μύγας», «Το μπουνάλι», «Χρωματιστές γυναίκες», «Οι γάμοι», «Το βουνό», «Μπιγκ-Μπαγκ», «Τα επτά κουτιά της Πανδώρας», «Ο ηθοποιός», «Φιλοκτήτης», «Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες», «Οι Κάφροι», «Η επίσκεψη». Πρόκειται για έργα εντελώς ανόμοια μεταξύ τους σε ό,τι αφορά την πηγή έμπνευσής τους, τη δραματική τους ατμόσφαιρα και τη σκηνηκή τους γεωγραφία. Σ' αυτά τα έργα, λοιπόν, θα επιχειρήσουμε μόνο να επισημάνουμε και να αξιολογήσουμε συγκεκριμένα πολιτισμικά φορτία, τα οποία ο συγγραφέας είτε χρησιμοποιεί εμφανώς για τη δόμηση του δραματικού του μύθου, είτε τα υψαινίσεται περιστασιακά και στιγμιαία.

1. ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑ

Μετά το έργο «Η καλή μου μάνα η Κλυταμνήστρα» (που γράφτηκε το '60, και που αποτελεί μια απομυθολογητική μεταγραφή της «Ιφιγένειας εν Αυλίδι»), τα μεγάλα μονόπρα-

1. Η προ της δικτατορίας παραγωγή του Ζιώγα περιλαμβάνει τα εξής έργα: 1959, *Εννέα μονόπρακτα* (Εστιατόριο «Humanismus», Μια αίθουσα αναμονής, Τα δοκάρια, Το λασιχένο φέρετρο, Οι μπριζόλες, Ο μέγας Μπεϊζάχ, Συζήτηση μ' ένα φέρετρο, Η σταφίδα ή Το ψευδοπαίδι, Ο κακός Βιστουρίχ - Ερμής, 1996), 1960: *Η καλή μου μάνα η Κλυταμνήστρα* (δακτυλόγραφο), 1970: *Ο φαλλός πάνω στο λουλουδι* (δακτυλόγραφο), 1971: *Πασχαλιανά παιχνίδια* (Κέδρος). Μετά τη δεκαετία του '70, έχουμε τα έργα *Το προξενό της Αντιγόνης* και *Η κωμωδία της μύγας* (1980, Ερμής), *Το μπουνάλι* (1983, Ερμής), *Χρωματιστές γυναίκες* (1985, Ερμής), *Οι γάμοι* και *Το βουνό* (1987, Ερμής), *Μπιγκ Μπαγκ* (1987, δακτυλόγραφο), *Τα επτά κουτιά της Πανδώρας* (1989, Ερμής), *Ο ηθοποιός* (1989, δακτυλόγραφο), *Φιλοκτήτης* (1990, Ερμής), *Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες* (1996, Ερμής), *Οι Κάφροι* (1996, Ερμής), *Η επίσκεψη* (1998, δακτυλόγραφο), και *Το Μπζό*, έργο του 1999.

2. Αυτό ισχύει και για την πεζογραφία του.

κατα «Φιλοκτήτης» και «Οι Κάρφοι»³ είναι εμπνευσμένα από την αττική δραματική ποίηση: το πρώτο από το ομώνυμο δράμα του Σοφοκλή και το δεύτερο από την «Ελένη» του Ευριπίδη. Κατά μία περιεργή σύμπτωση (ή κατ' επιλογήν του συγγραφέα –αυτό δεν το ξέρω–), οι υποθέσεις και των τριών προαναφερθέντων έργων αναπτύσσονται στα *περιθώρια* του τρωικού κύκλου, από άποψη χρονική ή χωρική, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τα δραματικά τους πρότυπα. Πρώγματι, η πρώτη ιστορία εκτυλίσσεται στην Αυλίδα πριν από την εκστρατεία, η τρίτη ιστορία στην Αίγυπτο μετά το τέλος του τρωικού πολέμου, ενώ ο «Φιλοκτήτης» τοποθετείται στην εποχή του τρωικού πολέμου, αλλά το επεισόδιο εκτυλίσσεται στη Λήμνο, τόπο εξορίας του ήρωα.

Πιστεύω πως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο συγγραφέας διάλεξε, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, μύθους λίγο-πολύ αναίμακτους. Η λογοτεχνία της αρχαιότητας φαίνεται, εδώ, να του παρέχει απλώς τα αποκρυσταλλώματα κάποιων αρχετυπικών σχέσεων, στις οποίες ο συγγραφέας θα επέμβει άλλοτε απομυθολοιώντας, και άλλοτε μετατοπίζοντας το νοηματικό κέντρο βάρους τους σε άλλα επίπεδα σκέψης.

Ο Φιλοκτήτης του Ζιώγα δεν είναι απλώς ο αδικημένος και προδομένος ήρωας που, αναπόφευκτα νοιώθει μίσος για τον Οδυσσέα, αλλά και ο άνθρωπος που συντηρεί ακόμη μέσα του κάποιες ηθικές αξίες ασύμβατες με την πολιτική και την πρακτική σκοπιμότητα. Το επίμαχο όπλο, που διεκδικεί ο Νεοπτόλεμος εν ονόματι της πατρίδας, διαθέτει για τον ανάπηρο ήρωα κάποιες κοσμικές ιδιότητες που ο νεαρός, αμετροεπής και εγωιστής γιός του Αχιλλέα είναι ανίκανος και να συλλάβει –πολύ λιγότερο να λάβει υπόψη του. «Κινδυνεύεις μ' αυτό το όπλο, αγόρι μου. Δεν είναι του χεριού σου. Είναι ελαφρύ κι αλλόκοτο. Μπροστά σου ήταν απ' την αρχή και δεν το έβλεπες, τόσο άγνωστο σου είναι. Και η φαρέτρα, έτσι που τη βαστάς, θα ξεχυθεί ο ήλιος και θα σε κάψει»⁴. Οστόσο, τελικά, ο χολός ήρωας συνειδητοποιεί πως είναι μάταιο να αντιστέκεται στη νέα τάξη πραγμάτων που εκπροσωπείται από τον Οδυσσέα και τον Νεοπτόλεμο, αφού η ανθρώπινη ζωή εγγράφεται σε αλληπάλληλους κύκλους που καθορίζονται ερήμην της⁵.

Στους «Κάρφους», ο Ζιώγας διακωμωδεί την ευριπίδεια εκδοχή του μύθου της Ελένης, σύμφωνα με τον οποίο η ωραία Τυνδαρίδα βρέθηκε στην Αίγυπτο κι όχι στην Τροία. Η διακωμώδηση επίσης των προσώπων φτάνει στο αποκορύφωμά της με τη μεταμόρφωση του Μενέλαου σε ελάφι, δηλαδή κερσαφόρο ζώο. Φυσικά, η σαρκαστική διάθεση του συγγραφέα δεν αφήνει ανέγγιχτους ούτε τους Αιγύπτιους (που μετονομάζονται σε Κάρφους), αλλά ούτε και τους ίδιους τους θεούς. Η μάντισσα Θεονόη παρουσιάζει την Ήρα και την Αφροδίτη σαν δυο κυριούλες που τσακώνονται και αυθαιματούν κακόγυστα σε βάρος του θνητού ζευγους⁶.

Στις «Χρωματιστές γυναικες», εξ άλλου, έχουμε την εμφάνιση ενός μικρού μοτίβου που παραπέμπει στην ελληνική μυθολογία. Οι δύο αδελφές (τα μοναδικά πρόσωπα του έργου), όταν συνειδητοποιούν πως ολόκληρη η ζωή τους θυσιάστηκε στο βωμό των ανδρικών επιθυμιών, με μια νεανική αφέλεια συζητούν τη δυνατότητα να μιμηθούν τις α-

3. Για την παράδοση της ευριπίδεια «Ελένης» στο έργο αυτό, βλ. Γιάννης ΒΑΡΒΕΡΗΣ, *Η κρίση του θεάτρου Γ' (Κείμενα θεατρικής κριτικής 1989-1994)*, Αθήνα, 1995, Σοκόλης, σ. 214.

4. *Φιλοκτήτης*, Αθήνα, 1990, Ερμής, σ. 61.

5. Βλ. *αυτ.*, σ. 66.

6. Βλ. *Οι Κάρφοι*, Αθήνα, 1996, Ερμής, σ. 51.

μαζόνες⁷. Το μοτίβο των αμαζόνων, της μυθικής γυναικείας κοινωνίας, λειτουργεί εδώ ως σύμβολο της γυναικείας αυτοδιάθεσης και της απαλλαγής από την ανδρική τυραννία.

2. Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΕΚΔΟΧΗ ΤΗΣ ΙΠΠΟΣΥΝΗΣ

Το έργο «Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες», από τα καλύτερα έργα του Βασίλη Ζιώγα, προσθέτει έναν αίσιο επίλογο στην περιπλάνηση της γνωστής μυθιστορηματικής φριγούρας του Μιγέλ ντε Θερβάντες. Ο μεγαλόψυχος ιδάγγελος Κιχώτης από τη Μάντσα έρχεται αντιμέτωπος με ένα μυστήριο που, παραδόξως, προσλαμβάνει υλική υπόσταση. Άγγελιοι εξ ουρανού παρουσιάζουν στον ιππότη ένασαρκο το πλάσμα της φαντασίας του: η Κυρά των λογισμών του σε κατάσταση εμβρυακή, σαν χρυσαλλίδα κλεισμένη μέσα σ' ένα κουκούλι, περιμένει τη στιγμή τής υλικής της ολοκλήρωσης. Αν ο ευγενής και αγαθός ιππότης δεν έκανε στ' αλήθεια κανένα σοβαρό κατόρθωμα μέχρι στιγμής, τώρα καλείται να συμπληρώσει τη μορφή τής αγαπημένης του Δουλιτινέας, που γεννήθηκε από τη δική του ψυχή. Παρ' όλο, όμως, που επί χρόνια εκείνη δεν ζούσε παρά μόνο στη δική του φαντασία, αποκαλύπτεται πως οι ερωτικές φαντασιώσεις και ρομαντικές ονειροπολήσεις του ιππότη, όχι μόνο έδωσαν σάρκα και οστά στην ιδεατή γυναίκα, αλλά και εισέβαλλαν στο είναι της και την έκαναν να υποφέρει παρ' όλο που αγνοούσε τον αίτιο αυτών των εμβολών.

Η οδύνη που έχει δοκιμάσει ο Κιχώτης κατά τη διάρκεια της μοναχικής και περιφρονημένης από όλους ζωής του φαίνεται, κατά κάποιον τρόπο, να εξαγοράζει την οδύνη που άθελά του έχει προκαλέσει στη Δουλιτινέα. Οι γάμοι τους θα τελεσθούν με την ευλογία τής Φύσης. Ο Σάντσο, απαραίτητο χοϊκό συμπλήρωμα του ένθεου ζευγαριού, θα τους συνοδεύει για πάντα. Και ο Κιχώτης ακυρώνεται ως ιππότης για να γίνει ένας άτρας πλά σε μια γυναίκα.

3. ΜΟΡΦΕΣ ΤΗΣ ΙΟΥΔΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΜΥΘΟΛΟΓΙΑΣ

Στον «Φιλοκτήτη», καρφωμένος –θά 'λεγε κανείς– στο σκηνικό βρίσκεται ένας χορός ανδρών, αποτελούμενος από οκτώ χριστιανούς στυλίτες, που επικαλούνται τον ένα Θεό με χίλια-δύο ονόματα, για τη σωτηρία και την ψυχική γαλήνη των τελευταίων ημερών τής ζωής τους. «Απόρριψη του αγνώστου και παραδοχή τού Ενός. Δαίμονας το Δύο. Άλλοτριώση το Μηδέν. Κατάρα και διάλυση το Μηδέν. Δουλεία»⁸. Διχασμένοι ανάμεσα στο σώμα και το πνεύμα, ανάμεσα στη γνώση και την άγνοια, νοιώθουν πως είναι «ανελέητη η μύηση» στο μυστικό του σύμπαντος⁹, και πως η νόηση –πάντοτε ανεπαρκής για την αποκρυπτογράφηση της ανθρώπινης ουσίας– είναι ένα μαρτύριο¹⁰.

Στο έργο «Το μπουνάλι», ένα ιδιόρρυθμο και μερικώς υπονομευτικό έπος της πολιορ-

7. Χρωματιστές γυναίκες, Αθήνα, 1985, Ερμής, σσ. 46-7 και 50.

8. Φιλοκτήτης, σ. 13.

9. Πβ. Κώστας ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου (Π. Ελληνικό θέατρο)*, Αθήνα, 1984, Εστία, σ. 195.

10. Φιλοκτήτης, σ. 67.

κίας του Μεσολογγίου¹¹, εμφανίζονται δύο Άγγελοι, καθώς και η αποκαλούμενη «Παρθένος που είδε το όνειρο», η οποία επίσης μάς παραπέμπει σε αγιοπρεπείς φιγούρες της θρησκευτικής παράδοσης, αλλά και της ευρωπαϊκής Ιστορίας, του τύπου της Ιωάννας της Λωρραίνης (αν και από μια ανεστραμμένη οπτική). Το όραμα της εν λόγω Παρθένου είναι η εμφάνιση του Άη Νικόλα, που την εξουσιοδοτεί να μεταδώσει ένα μήνυμα υπομονής στους πολιορκημένους Μεσολογγίτες¹².

4. ΟΙ ΛΑΪΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Ο Δράκος του παραμυθιού, στις «Χρωματιστές γυναίκες»¹³, είναι η ανδρική κυριαρχική μορφή μεταγραμμένη στην έμφοβη παιδική συνείδηση. Επίσης στην «Κοιμωδία της μύγας», ο ανακριτής εμπλουτίζει σαρκαστικά την κατάσταση του Δολοφόνου της μύγας με μια αναφορά στον «καλό νάνο» του παραμυθιού¹⁴. Αυτά τα δάνεια από την παράδοση¹⁵ χρησιμοποιούνται διττά: ειρωνικά και, συνάμα απειλητικά.

5. ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΟΥ ΝΕΩΤΕΡΟΥ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

«Τα εφτά κουτιά της Πανδώρας» είναι ένα έργο σπονδυλωτό σε επτά εικόνες, που φωτίζει ιαόριθμες εκδοχές μάς και μόνης δυαδικής σχέσης, αφορισμένες από τον κόσμο του θεάτρου. Η γυναίκα, πρωταγωνίστρια του θεάτρου, από κεντρικό και υπαρκτική ανασφάλεια ίσως, παρατείνει φαινομενικά τη διάρκεια του ρόλου της και μετά την παράσταση. Κλασικές φιγούρες του θεάτρου που η ίδια ενσαρκώνει, τη συνοδεύουν κάθε βράδυ και εκτός σκηνής, μετά την πτώση της αυλαίας, καθώς εκείνη εμμένει στη συνήθεια να επιστρέφει με τα ρούχα του ρόλου της στο σπίτι της, όπου την περιμένει ο συγγραφέας σύζυγός της.

Μ' αυτόν τον τρόπο, στο έργο παρελαύνουν σπουδαία και μη ταυτίσιμα μεταξύ τους πρότυπα της θεατρικής λογοτεχνίας: η Ιουλιέττα (από το δράμα «Ρωμαίος και Ιουλιέττα» του Σαίξπηρ) – η Μαργαρίτα (από τον «Φάουστ» του Γκαίτε) – η Λιούμποφ Αντρέγιεβνα (από τον «Βυσινόκηπο» του Τσέχοφ) – η Τζένη (από την «Όπερα της Πεντάρας» του Μπρεχτ) – η Αγία Ιωάννα (από το ομότιτλο έργο του Σόου) – η Τζούλια (από το δράμα «Δεσποινίς Τζούλια» του Στρίντμπεργκ) – η Κατερίνα (από το «Ημέρωμα της Στριγγλάς» του Σαίξπηρ). Το κοινό χαρακτηριστικό αυτών των ετερόκλητων ρόλων είναι πως εκφράζουν επτά διαφορετικές εκδοχές της γυναικείας επιθυμίας, αλλά και της ακύρωσής της.

11. Αυτή η μερικώς υπονόμηση των ιστορικών μεγεθών εντάσσεται σε μια γενικότερη τάση του θεατρικού Ζιώγα. Όπως επισημαίνει και ο Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «το σύνολο του έργου του Ζιώγα διέπει μια διαλεκτική κίνηση απομυθοποίησης και μυθοποίησης» (Βάλτερ Πούχνερ, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα, 1995, Καστανιώτης, σ. 428).

12. *Το Μπουκάλι*, Αθήνα, 1983, Ερμής, σσ. 57-8.

13. *Χρωματιστές γυναίκες*, σ. 49.

14. *Η κοιμωδία της μύγας*, Αθήνα, 1996, Ερμής, σ. 47.

15. Πβ. Βάλτερ ΠΟΥΧΝΕΡ, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, σ. 429.

Σημειώτεον ότι αυτές οι γυναικείες θεατρικές φιγούρες δεν διασκευάζονται από τον συγγραφέα, αλλά αποτελούν κάθε φορά αφορμή για έναν διάλογο μεταξύ των συζύγων, που δεν παραπέμπει κατ' ανάγκην στις διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται στα αντίστοιχα δράματα. Ωστόσο, είναι φανερή η έλξη που αισθάνεται ο συγγραφέας για τις μεγάλες στιγμές της ξένης δραματουργίας.

6. ΟΙ ΜΥΣΤΙΚΙΣΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

Ο Ζιώγας ερωτοτροπεί συχνά με ιδέες και έννοιες που διαμορφώθηκαν κατά τους νεότερους χρόνους από τη λεγόμενη φιλοσοφία της φύσης και τις μυστικιστικές ροπές της. Ενδεικτικά, θα αναφερθώ στο έργο «Το βουνό». Σ' αυτό, ως σημειώτικο φόντο, χρησιμοποιείται συμβολικά ένα φαινομενικά συνηθισμένο τοπίο, το βουνό που βρίσκεται απέναντι σ' ένα ψυχιατρείο, υποδηλώνοντας ένα πνευματικό σημείο αναφοράς που προκαλεί βαθμυδόν δέος. Ο υποτιθέμενος ψυχασθενής, που είναι ένα ιδιότυπα σαηνηντικό πλάσμα, επικαλείται τη μυστηριακή παρουσία του βουνού, για να εμφανίσει ένα καλειδοσκόπιο ιδεών¹⁶, που έχουν τις ρίζες τους σε μια μυστικιστική-θεοσοφική παράδοση. Η διαφορά που πιστώνεται στο πρόσωπο του υπερκόσμου γοητευτικού αρρώστου σε σύγκριση προς τα δύο άλλα πρόσωπα του έργου, έγκειται στο ότι αυτός συλλαμβάνει συμπαντικές πραγματικότητες που, στο μακρινό παρελθόν της ανθρωπότητας, ενσωματώθηκαν συμβολικά σε μυστηριακές κοσμογονικές φιγούρες και σε λογικώς δυσανάγνωστα φιλοσοφικά αξιώματα (όπως τα πυθαγορικά, τα ορφικά κ.ά.).

Η γεωμετρία και το θείο, ο μικρόκοσμος της βιολογίας και ο μακρόκοσμος της αστροφυσικής συναδελφώνονται στη συνείδησή του. Η κίνηση των αργέλων είναι σπειροειδής, «όπως τα κυτταρικά στοιχεία του DNA»¹⁷. Η έννοια της εντέλειας συμβολίζεται με τη Μονάδα. Η αρχετυπική μορφή της μητέρας και η ιδέα της επιστροφής στη μητέρα-γη ταυτίζονται.

Η μεταμόρφωση της Κυρίας σε δέντρο, στο έργο «Οι Γάμοι», είναι ένας τρόπος επανείδωσης στη γη: «Για όνομα του Θεού, γιατί, με λιγώνει κάτι σαν Θάνατος»¹⁸. Τέλος, στον «Δον Κιχώτη» και πάλι, ακούμε την Τριάδα των αργέλων να διατείνονται ότι το νερό, ο αέρας, η φωτιά και το πνεύμα περιέχονται στο χώμα, μεταλλάσσουν τα σώματα, «την δε ψυχή μας ανέλαψα διαχωρίζουν και πίσω στην παγκόσμια μήτρα αποδίδουν»¹⁹.

Κάθε αναφορά στη σφαίρα, στο κοντούλι, στο αυγό («τι ευτυχισμένες μέρες στο αυγό!»)²⁰, μας παραπέμπει άμεσα ή έμμεσα σ' αυτή τη μητρική στοργικότητα της αρχαϊκής, της εμβρυακής πατρίδας, του σύμπαντος και της ενότητας μέσα στους θείους κόλπους. Στο «Μπιγκ-Μπανγκ», η γυναίκα που «μεθίσταται» προς τον θάνατο, και προς μια μελλοντική επανεναόγκωση, θα πει: «Τα πάνω κάτω η σφαίρα είναι παντού. Ο κύκλος τελειώνει και αρχίζει στο ίδιο σημείο του Θεού»²¹.

Τέλος, η κατασκευή μιάς μικρής πυραμίδας, στο «Μπιγκ-Μπανγκ», συνδέεται με την

16. Πβ. Νάσος ΝΙΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Κρίσεις για το νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, 1995, Δελφίνι, σ. 242.

17. *Οι γάμοι – Το βουνό*, Αθήνα, 1987, Ερημής, σ. 133.

18. *Αвт.*, σ. 93.

19. *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, σ. 32.

20. *Μπιγκ-Μπανγκ*, δακτυλόγραφο σ. 41.

21. *Αвт.*, σ. 42.

αναπαγωγική κοσμικού ρεύματος και με την ιδέα κατασκευής «πυραμδοειδών μικρο-τοίπς»²²: θαύματα της φύσης γεννούν θαύματα της φυσικής, διαμορφώνοντας κάτι σαν μεταφυσική της ύλης, θα λέγαμε.

α) Το μοτίβο της «επαναγέννησης»

Σε διάφορα έργα, εκδεδομένα και ανέκδοτα, ο Ζιώγας μάς παραπέμπει σε μια περίπου πυθαγόρεια σύλληψη, βάζοντας τα πρόσωπά του να μιλούν για την επαναγέννησή τους. Στο έργο «Ο Ηθοποιός», η τάση για μετενσάρκωση γίνεται συνειδητή, και σκιαγραφείται με δύο τρόπους: μέσα από τη ρητή επιθυμία ενός νεκρού και μέσα από την ίδια τη δραματουργική σύνθεση στο σύνολό της, η οποία είναι μια αλυσίδα υποδόσεων οικείων προ-σώπων που δεν υπάρχουν πια.

Όταν το μοναχικό πλάσμα του έργου, ένας ηθοποιός, μεταμφιέζει την ψυχή του με τη (μεταθανάτια) συνείδηση του νεκρού δασκάλου του, τον ακούμε να μονολογεί για λογαριασμό του εκλιπόντος: «Η αδημονία μου να αποκτήσω ένα σώμα γινόταν με τον καιρό εντονότερη. Όπως σου είπα, δεν ήθελα ένα οποιοδήποτε έμβρυο, να μην ξέρω πού θα με βγάλει. Ζητούσα ένα σώμα που να κάνει θέατρο. Εγώ, χωρίς θέατρο, δεν βρίσκω το λόγο να υπάρχω. Γι' αυτό έμεινα Νύμφη και δεν εξελίχθηκα. Αν καθόμουν στο τραπέζακι με τον φλεγόμενο νεαρό, θα είχα μια πολύ καλή θέση σε κάποιον άλλον πλανήτη. Αλλά εγώ αντέδρασα με το ένστικτο. Εδώ μ' αρέσει. Στην Αθήνα!... Ύστερα ήταν κι αυτή η γοητευτική κηδεία! Πού θά βρισκα καλύτερα;... Αλλά δεν μου είχενε ρέκβιεμ... Είχα στο νου μου να ζητήσω από τον Χρήστου να μου γράψει ένα. Κι εκεί που το σκεφτόμουν, πέθανε πρώτος εκείνος... Έχει φύγει αυτός από τον πλανήτη. Δεν τον βρήκα πουθενά. Πήγε κάπου καλύτερα, γιατί ήταν σπουδαίος μουσικός και κάτι τέτοιοι είναι περιζήτητοι στον Γαλαξία. Εξ άλλου αυτός δεν φοβόταν. Τη γνώριζε καλά τη γαλαξιακή σφαίρα. Ήξερε και τα μυστικά της επαναγέννησης»²³.

Το απόσπασμα αυτό θα μπορούσε να είχε την αξία ενός αστεισμού, αφού υπάρχουν κάποιες κωμικές νύξεις, τουλάχιστο στην αρχή. Ωστόσο, η αναφορά στον μεγάλο συνθέτη Γιάννη Χρήστου, μέγα κεφάλαιο για τη σύγχρονη, σοβαρή μουσική του τόπου μας, μας υποχρεώνει σχεδόν να πάρουμε στα σοβαρά τη νύξη σχετικά με την ανακύκλιση της ζωής, δεδομένου, μάλιστα, ότι ο συγγραφέας επανέρχεται σ' αυτήν την ιδέα και αλλού. Στον «Δον Κιχώτη», οι άγγελοι δηλώνουν: «Ένα το Ον και πολλές οι οντότητες. Ένας ο νοών και πολλοί οι εργάτες. Τη διάσπαρτη ύλη συλλέγουν και ωθούν σε μια καινούργια ανάπλαση»²⁴. Το Σύμπαν «αναγεννάται»²⁵ και «οι πράξεις μας στο αρχείο παρκαμένων, για την επόμενη έλευση στην ουράνια Ελευσίνια χώρα»²⁶.

β) Το μοτίβο του φωτός και της κοσμικής ενέργειας

Ο συσχετισμός του φωτός με τις στιγμιαίες εκλάμψεις της νόησης, αλλά και με την τάξη

22. Αυτ., σ. 21.

23. Ο Ηθοποιός, δακτυλόγραφο σ. 24.

24. Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες, σ. 34.

25. Αυτ., σ. 33.

26. Αυτ., σ. 44.

του σύμπαντος απασχολεί συχνά τα δραματικά πρόσωπα του Ζιόγα. Οι Στυλίτες του «Φιλοκτήτη» αγωνίζονται να κερδίσουν την πάμφωτη πραγματικότητα, που δεν είναι άλλη από την ενότητα της ύπαρξής τους με τη Φύση. «Επικλήσεις φωτός» και «άνεμοι φωτός» εναλλάσσονται με αγωνιώδεις απορίες και σκώδεις σκέψεις που συχνά αλληλοεναρμόνιζονται. «Το σκοτάδι γέμει φωτός»²⁷, και ο στυλίτης, ημίτυφλος, παλεύει να εναρμόνισει το ένστικτο με τη σκέψη, τις φλέβες του με τις ιδέες του, και την αγαλλίαση με τους αρχέγονους τρόμους. Η ενέργεια που εκπέμπει ο άνθρωπος μπορεί να είναι μια απειροελάχιστη ποσότητα της κοσμικής ενέργειας, αλλά δεν παύει να ανήκει σ' αυτήν. «Πράξη ο άντρος και ήλιος η πράξη του»²⁸, όταν είναι «ταυτισμένος με το όραμα της Φύσης»²⁹.

Το μοτίβο του φωτός (και του ήλιου) μάς παραπέμπει σαφώς στο «αποκαλυπτικό» στοιχείο, το οποίο προβάλλουν τόσο ο Ιουδαϊσμός όσο και ο Χριστιανισμός. Στον «Δον Κιχώτη», η Τριάδα των Σεραφείμ συνδέει τη φανέρωση του Θεού με μια διαδικασία της μύησης: «Στο θάνατο βρισκόμαστε ολόσωμοι, και λίγοι είναι αυτοί που κατάφεραν να διειδύσουν στις μεγάλες ταχύτητες του γενεσιουργού Του πνεύματος. Η ζωή είναι αλλού και όχι εδώ, στην Ελευσίνα χώρα. Ωστόσο, από δω μπορεί κανείς να δει την αλήθεια, μέσα από τα θεία Μυστήρια που αναπαριστούμε, και με ορμή στο απόλυτο Φως να εισχωρήσει»³⁰.

Αυτό το στοιχείο της μυστηριακής αποκάλυψης του θείου συνδέεται άμεσα με την εμφάνιση αγγέλων. Τρεις Σεραφείμ παρουσιάζονται στο «Δον Κιχώτη», νομιμοποιώντας την εξ αποστάσεως φαντασιακή σύλληψη της Δουλοτινέας από τη γόνιμη ψυχή του ιππότη³¹. Δύο Άγγελοι-ταχυδρόμοι, στο έργο «Το μπουκάλι», κατεβαίνουν απ' τους ουρανό στο διαλυμένο Μεσολόγγι, για να φανερώσουν το σχήμα ενός μελλοντικού πολεμικού ολοκαυτώματος: ένα εντυπωσιακό, ατομικό μανιτάρι³². Και στον «Φιλοκτήτη», οι στυλίτες πιστεύουν πως τον νεκρό σύντροφό τους θα τον αναδεχθούν στον ουρανό Άγγελοι³³.

γ) Η αριθμολογία

Ο Κιχώτης, πράγματι, είναι ο ονειροπόλος της Δύσης που, μετά από άπειρες περιπλανήσεις, τεματίζει το ταξίδι της αφελούς και συνασθηματικής πίστης του στη γη της Ελευσίνας. Το μυστήριο της ζωής έρχεται να ενσωματωθεί στο μυστήριο του σύμπαντος. Ο γάμος καταργεί τον αριθμό δύο, και επαναφέρει τους ανθρώπους στο Εν, στην ένωση και στη γραμμική τής αιωνιότητας.

Οι εκπρόσωποι του Ουρανού (η «Τριάδα»), κάτι μεταξύ αγγέλων και πυθαγορείων μυστών, ανούνη χαμόμουνα αλλά και με επίσημο ύφος την ένωση του αρσενικού με το θηλυκό: «Ένωση και θάμβος και εξ αυτού ο μύθος. Με ορμή τα δύο ενώνονται στο Ένα και εξ αυτού η πολλαπλότητα. Από τη θεία αγαλλίαση της ολοκλήρωσης του έρωτα διά του γάμου, η ζωή δοξάζεται. Η ύπαρξη διαρρέει και επαυξάνεται. Ο κόσμος λάμπει και ε-

27. *Φιλοκτήτης*, σ. 30.

28. *Αвт.*, σ. 68.

29. *Αвт.*, σ. 10.

30. *Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, σ. 52.

31. *Βλ. αυт.*, σ. 36.

32. *Το μπουκάλι*, σ. 83.

33. *Φιλοκτήτης*, σ. 10.

παυξάνεται»³⁴. Και λίγο αργότερα: «Δύο οι σκέψεις του Θεού. Η μία αρνείται τη ζωή και η άλλη την ποθεί. Δύο τα γένη του Θεού, και το ένα έλκεται από το άλλο. Και μία η κατάληξη, ο γάμος, όπου η άρνηση και η αποδοχή ενώνονται στην κατάφαση»³⁵.

Ο Ισπανός ευγενής προσχωρεί στην οντική πληρότητα και στη διαδικασία της ζωής σαν να μπειται σε μυστική ιεροουργία. Η Ελευσίνα, κλασικός τόπος μυστηρίων, είναι η τελική πατρίδα του. Και η αναγωγή του στα υψηλά μαθηματικά των απλών αριθμών και σχημάτων θα είναι το κλειδί τής εισδοχής του στο συμπαντικό γίγνεσθαι, δηλαδή στην έωση του με το θείο.

Ο Κιχώτης συμπληρώνει τον κύκλο του μυστηρίου, τελώντας αυτό που παρέλειψε ο άγαμος Χριστός: τον γάμο. Τα δύο βιβλικά υπερβατικά πλάσματα του έργου, η «Δυνάδα» των Ελοχείμ, πλάσματα που θυμίζουν εβραϊκές θεότητες και συνάμα Έλληνες μύστες, έρχονται για να διακηρύξουν πως ο γάμος είναι «χαρά των αριθμών και του συνόλου»³⁶. Η πυθαγόρεια θεωρία, σύμφωνα με την οποία τα πάντα ανάγονται στους αριθμούς και στην αρμονία των αριθμών, βρίσκεται παραλλαγμένη και ποιητικά συνοψισμένη στην παραπάνω φράση.

Την αριθμολογία συναντούμε επίσης στο «Βουνό», ενταγμένη σε μια μεταφυσική ιουδαιοχριστιανικού μείγματος. Διαβάζουμε: «Εννιά είναι μόνο οι αριθμοί. Δύο οι Δυνάμεις. Έξι οι Αρχάγγελοι και τα Ελοχείμ. Και ένας ο παγκόσμιος Νους. Είκοσι τρεις κόσμοι χωρίζουν τις Δυνάμεις από την θεϊκή μονάδα»³⁷.

Οι πολιτισμικές επιδράσεις που, εν τέλει, έχει δεχτεί ο συγγραφέας είναι ποικίλες και, φυσικά, ανόμοιες από πολλές απόψεις. Η Ανατολή και η Δύση, ο Ιουδαϊσμός και η χριστιανική Ορθοδοξία, ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός και το ευρωπαϊκό θέατρο, η φιλοσοφία της φύσης και οι σύγχρονες φυσικές επιστήμες (από την αστροφυσική μέχρι τη βιολογία), οι αρχαίες μυστικιστικές τάσεις (από τον Πυθαγόρα μέχρι τους Νεοπλατωνικούς) και οι ερμητικές, θεοσοφικές τάσεις της νεώτερης Ευρώπης, συναντιούνται στον ανήσυχτο δρόμο του θεατρικού Ζιώγα, που αναζητεί επίμονα τη χαμένη ενότητα της ύπαρξης –όπως νομίζω. Σ' αυτές τις επιδράσεις, ας προσθέσουμε και τις καθαρά αισθητικές, που προέκυψαν αρχικά από το κίνημα του υπερρεαλισμού³⁸ και από τις τάσεις της μεταπολεμικής Βιέννης.

Εκείνη που πρέπει, όμως, να επισημανθεί σ' αυτήν την πορεία, είναι η πολυτέλεια της λεπτής ειρωνείας που ο Ζιώγας επιτρέπει στη συχνά αγωνιώδη γραφή του. Το πνεύμα και τα πολιτισμικά επιτεύγματα της ανθρωπότητας, οι δομές και τα πρότυπα της προηγμένης κοινωνίας, η ορθοέπεια και η καλλιτέπεια, αποτελούν συχνά αντικείμενο ενός ελαφρότατου, σχεδόν αδιόρατου, σαρκασμού. Στο «Μπιγκ-Μπανγκ», οι δύο ηρωίδες του έργου, παλιές αρακαειάδες, αναπολώντας με περηφάνεια τη σωστή γλωσσική εκπαίδευση που τους είχε προσφέρει το σχολείο τους, κάνουν διάφορα εκφραστικά λάθη, χωρίς να διορθώνει, φυσικά, η μία την άλλη. Διαβάζω ένα απόσπασμα:

Ευθαλία: *Περί τίνος πρόκειται;*

34. *Ο δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, Αθήνα, 1996, Ερμής, σ. 58.

35. *Αвт.*, σ. 59.

36. *Αвт.*, σ. 66.

37. *Οι γάμοι – Το βουνό*, Αθήνα, 1987, Ερμής, σ. 121.

38. Πβ. Στάθης Ιω. ΔΡΟΜΑΖΟΣ, *Νεοελληνικό θέατρο (Κριτικές)*, Αθήνα, 1986, Κέδρος, σ. 142.

Σοφία (χαμογελάει): *Διατηρείς ακόμα τη γλώσσα του Αρσακείου. Μπορεί να ήταν φοβερά οπισθοδρομικοί, αλλά μας ενσταλάζανε ανεξίτηλα την Ελληνική.*

Ευθαλία: *Σαφώς.*

Σοφία: *Να, ένα κοινό σημείο που με ευχαριστεί. Μ' αρέσει να συζητώ με εύχητα ελληνικά.*

Ευθαλία: *Αυτά τα άπταιστα ελληνικά, ωστόσο, τα έχω πληρώσει ακριβιά. Συχνά έρχουν γίνει αιτία παρεξηγήσεων. Οι υπόλοιποι δεν μιλάνε την ίδια γλώσσα, ξέρεις. Οι περισσότεροι Έλληνες είναι ασύντακτοι και δυσλειτουργικοί. Αυτός ήταν ο λόγος που έχασα τον Τάκη. [...] Νόμιζε ότι τον ειρωνεύομουν. Θεωρούν την ορθή ελληνική, ειρωνική. Με αποκαλούσε εγκεφαλική, φιλολογική, δασκαλιστική.... Είχα αρχίσει κιάλας να την πιστεύω σαν κουσούρι³⁹.*

Ο Ζιώγας του θεάτρου εκφράζεται με μια γλώσσα που σοβαρολογεί και συνάμα εκθέτει τον εαυτό της. Επιχειρεί τολμηρά κοσμολογικά και μεταφυσικά ανοίγματα χαμογελώντας σαν παιδί που έκανε μια πονηριά που μόνο οι ενήλικες μπορούν να μηχανευτούν. Και πάνω στα πολιτισμικά μορφώματα του κόσμου μας λαξεύει τις δικές του θεατρικές μορφές, στέρεες και, συνάμα, έτοιμες για φυγή οριζόντια ή απογείωση κατακόρυφη.

39. Μπιγκ-Μπανγκ, δακτυλόγραφο, σσ. 6-7.