

συμπεράσματα τῆς κριτικῆς ἔκδοσης, πού εἶναι καί συμπεράσματα τοῦ Βαλέτα. Ἐντούτοις, ὁ ἀρκετά ἐμφαντικός χαρακτηρισμός «ὀριστική», ὅταν μάλιστα συνοδεύεται ἀπό τή βεβαιότητα ὅτι μιά τέτοια ἔκδοση σημαίνει «τό τέλος μιάς μακρᾶς ἀντιπαράθεσης ὡς πρὸς τό κείμενο τοῦ διηγήματος», ἀναπόφευκτα προϋποθέτει τήν παραδοχή ὅτι τό σωζόμενο αὐτόγραφο τοῦ «Ἀλιβάνιστου» (ἤτοι ἐκεῖνο πού κατεῖχε ὁ Θ. Ν. Ἐπιφανιάδης· ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο ἐγινε ἡ πρώτη δημοσίευση· ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο προέκυψε ἡ «ὀριστική ἔκδοση») ἦταν τό μοναδικό. Μέ ἄλλα λόγια, ἂν ἐξακολουθοῦμε νά πιστεύουμε, μαζί μέ τόν Σακελλαριάδη, ὅτι ὑπῆρχε καί δεύτερο αὐτόγραφο, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νά περιμένουμε τήν ἀνεύρεσή του καί τή μελέτη του προτοῦ μιλήσουμε γιά «ὀριστική ἔκδοση».

Ἐπειδή, λοιπόν, ἡ μοναδικότητα αὐτή εἶναι ἀπαρασάλευτος ὅρος γιά τήν «ὀριστική ἔκδοση» τοῦ «Ἀλιβάνιστου», ὁ Φ. Α. Δημητρακόπουλος ὀφείλει, ὅπως ἤδη εἶπαμε, νά δηλώσει

δίαν (βλ. σημ. 3) εἰδεινά ὅτι τόν ἀποδέχομαι, καί μάλιστα μέ χαρά, ἐντούτοις ὑπογράμμισα ὅτι οἱ τρεῖς ἐλλείπουσες σελίδες τοῦ αὐτογράφου ἐνδέχεται, ἂν βρεθοῦν κάποτε, νά μεταβάλουν στά ἀντιστοιχα σημεῖα τό παρεχόμενο ἀπό τήν «ὀριστική» ἔκδοση κείμενο. Τώρα διαπιστώνω δύο ὅχι ἐνδεχόμενες ἀλλά πραγματικές ἀποκλίσεις ἀπό τό αὐτόγραφο. Ἡ πρώτη βρίσκεται στό χωρίο «Ἐτραύλιζε καί ἀπέκοπτεν ὄχι μόνον τάς συλλαβάς, ἀλλά <καί> τά ἄρθρα καί ἄλλα μόρια» (3.522.1-2), ὅπου ὁ ἐκδότης υἰοθετεῖ τήν προσθήκη <καί> τῆς κριτικῆς ἔκδοσης, πού ὅμως ἔχει ἀποδειχθεῖ πιά περιττή: πολλά χωρία παπαδιαμαντικῶν μεταφράσεων μαρτυροῦν ὅτι ὁ Παπαδιαμαντής στήν ἐκφορά «ὄχι μόνον... ἀλλά» παρέλειπε συχνά τό καί. Ἡ δεύτερη ἀφορᾶ τή γραφή τριχιάν (βλ. σ. 27 τῆς ὀριστικῆς ἔκδοσης), πού, σύμφωνα μέ τό αὐτόγραφο, πρὸς τό ὁποῖο συμφωνεῖ καί ἡ Μούσα, πρέπει νά διορθωθεῖ σέ τριχιάν. Οἱ ἀποκλίσεις αὐτές ἀσφαλῶς δέν εἶναι πρὸς θάνατον, δείχνουν ὅμως ὅτι τό «ὀριστική» εἶναι ἐπισηφελῆς χαρακτηρισμός. (Ν. Δ. Τ.)

στήν «Ἐπισημείωση» ὅτι δέν συγκλίνει πιά πρὸς τήν ἀποψη τοῦ Σακελλαριάδη καί ὅτι ἀνακαλεῖ ὅσα ἔγραφε στά Φύλλα ἐσκορπισμένα. Ἡ δική μας πάντως γνώμη εἶναι ὅτι ἡ τελευταία ἔκδοση τοῦ «Ἀλιβάνιστου» καλῶς ὀνομάστηκε «ὀριστική» — γιά τήν ἀκρίβεια: «περίπου ὀριστική» —, πράγμα πού ἀδήριτα σημαίνει ὅτι τό διήγημα δέν προσφέρεται πλέον ὡς στήριγμα, καί μάλιστα ἀκρογωνιαῖο, τῆς θεωρίας ὅτι οἱ «ταυτόχρονες» συνδημοσιεύσεις γίνονται ἀπό διαφορετικά αὐτόγραφα.

Στό ἴδιο κείμενο τῶν Ἐσκορπισμένων φύλων ὑποστηρίζεται ὅτι καί ἄλλων διηγημάτων οἱ ἀναδημοσιεύσεις — «Τῆς δασκάλας τά μάγια», «Τό μυρολόγι τῆς φώκιας» — βασίστηκαν σέ διαφορετικά αὐτόγραφα. Σέ προσεχές μελέτημά μας θά ἀποδείξουμε ὅτι ὁ ἰσχυρισμός δέν ἔχει κανένα ἔρεισμα.

Ν. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ
ΔΑΜΠΡΙΝΗ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΥ



ΘΕΑΤΡΟ

Α. Ἡ τέχνη τῆς ἐκζήτησης

1. Ντέιβιντ Μάμετ, *Ἀμαρτίες καί πταισμάτα*. Μετάφραση: Κώστας Λαμπρούλης-Σωκράτης Κυριαζής-Ἄσπα Τομπούλη. Σκηνοθεσία: Ἄσπα Τομπούλη. Θέατρο Ἀργώ. Θεατρική περίοδος: 2002-2003. Πρώτη παράσταση: 21 Νοεμβρίου 2002

Τελευταῖο ἔργο τοῦ Ντέιβιντ Μάμετ (1947), τό *Boston Marriage*, ὅπως εἶναι ὁ πρωτότυπος τίτλος, κάνει τήν παγκόσμια πρώτη του τόν

Ίούνιο του 1999 στην Αμερική, σε σκηνοθεσία του ίδιου, και τό 2000 ανεβαίνει στο Λονδίνο. Ο τίτλος παραπέμπει στην ιδιότυπη και ρομαντική συγκατοίκηση δύο ανεξάρτητων γυναικών με μη προσδιορισμένη σχέση και φαίνεται πως καθιερώθηκε ως όρος μετά τό μυθιστόρημα του Χένρυ Τζαίημς *The Bostonians*.

Στόν 19ο αιώνα τοποθετεί τό έργο του ο Μάμετ και μέσα από τίς δύο ήρωίδες του σχολιάζει τίς σύγχρονες άξίες του καπιταλισμού, τήν αντιστροφή τους, τή μεταμπίση τών προσώπων και τό παιχνίδι τών ρόλων. Στο έργο του Μάμετ, οι δύο γυναίκες δέν κρύβουν τήν έρωτική τους σχέση· αντίθετα, μέσα από μιά σειρά άμοιβαίων προδοσιών, τή μετατρέπουν σε αντικείμενο διαπραγμάτευσης και ανταλλακτικής άξιας, τήν αναιρούν και τήν έπιβεβαιώνουν, τή χειρίζονται λεκτικά, τή μεταμφιέζουν. Ο έρωτας, τήν έποχή του καπιταλισμού, καθίσταται τό διαρκώς διαφεύγον ζητούμενο: τόσο οι δύο γυναίκες όσο και ή «άθώα» Σκοτσέζα ύπηρετριούλα τους μεταθέτουν διαρκώς τό πραγματικό αντικείμενο αναφοράς —τήν άπτή πραγματικότητα— κάπου άλλου: διηγούμενες ιστορίες, χρησιμοποιούν τόν λόγο ως ύποκατάστατο και διαφυγή. Άνίκανες νά αντιμετώπισουν τό πραγματικό, μετατρέπονται σε ρόλους λαμπερής θηλυκότητας λάιφ-στάιλ έξωφύλλων ή άμερικανικών ταινιών τής δεκαετίας του '50, όπως αυτές πού έπιτυχώς προβάλλονται στα διάκενα τών δρώμενων στο βάθος τής σκηνής μέσα από μιά εύγλωττη έπεξεργασία τών σχετικών βίντεο πού έκανε για τήν παράσταση ο Γιώργος Άργυροηλιόπουλος. Τά δραματικά πρόσωπα του Μάμετ ζούν έτσι μέσα από τούς μύθους, μέσα από τίς εικόνες, μετατρέπομενα και τά ίδια σε εικόνες: στή μοναδική περίπτωση πού αποφασίζουν νά αντιμετώπισουν τήν πραγματικότητα και νά διασωθούν από τή φυλακή, αυτό πού έπιλέγουν

είναι και πάλι νά μεταμφιστούν σε κάτι άλλο, σε μέντιουμ πού διαβάζει εικόνες, δηλαδή παρωδία του έαυτου τους. Γι' αυτό και πάλι αποτυγχάνουν.

Ο Μάμετ, με τό *Άμαρτίες και πταίσματα* αναδεικνύεται σε Ευρωπαίο περισσότερο από κάθε άλλο του έργο, απομακρυσμένος έντυπωσιακά από τίς ρεαλιστικές άντηγήσεις του άμερικανικού τρόπου ζωής. Δέν μπορεί κανείς νά μήν αναγνωρίσει στο έργο του αυτό άπόηχος του «μαριβωντάζ», με τά «διεστραμμένα» παιχνίδια του λόγου πού αποκρύπτουν τά πραγματικά συναισθήματα, πού αναβάλλουν τήν άλήθεια μέσω μιάς διαρκούς εκζήτησης, προσποίησης και γλωσσικής παλινωδίας. Όπως δέν μπορεί νά μήν αναγνωρίσει κάποιος στήν ψευτοδραματική σκηνή τής έτοιμασίας τής κεντρικής ήρωίδας για τή σύλληψη της και στίς σκέψεις της για τίς κακουχίες τής φυλακής πού τήν περιμένουν, τήν αντίστοιχη σκηνή τής Κυρίας από τίς Δούλες του Ζενέ. Οι ήρωίδες του Μάμετ βρίσκονται σε ένα διαρκές παιχνίδι, για τήν ανέλιξη του όποιου τό θέατρο είναι ο φυσικός χώρος.

Η Άσπα Τομπούλη, με καιρίες παρεμβάσεις στή μετάφραση πού παρέλαβε, έδωσε πραγματική ύπόσταση στο λεκτικό παιχνίδι τών δραματικών προσώπων, έπιλέγοντας από τήν έλληνική γλώσσα εκφράσεις και ύφος εκζήτησης. Με βάση τή μετάφραση αυτή, οργάνωσε τό σύνολο με ρυθμό και συγκεκριμένο στόχο, ορατό σε όλα τά έπιμέρους στοιχεία, από τούς φωτισμούς του Ηλία Κωνσταντακόπουλου μέχρι τή μουσική του Πλάτωνα Άνδριτσάκη. Με τά λιτά αλλά εύστοχα σκηνικά του Σίμου Καραφίλη δημιούργησε τήν αίσθηση τής έπιζητούμενης λαμπερότητας, κινώντας τίς ήθοποιούς, με τήν έπιμέλεια τής Μαριέλας Νέστορα, στα όρια τής προσποίησης και τής άλήθειας τους. Η Αιμιλία Ύψηλάντη και ή Νόννη Ίωαννίδου,

ντυμένες στις πα-
ή Κλαίε
αίωνα ά-
ξαν έξαι
παιχνίδι:
σποίηση
τητα στ
από τό
κή έκρη-
νείας. Δ
Σιδηροπ
μέ τίς
πές τής
άποκαλι
'Η'
Άμαρτί-
νους συ-
στή σκ-
διαφέρον

2. Άνδρ-
Σκη-
ΔΗΠ
περίε

Η πολ-
Στάικι
νη για
τήν Co
Τό σύν-
χρονα,
στατων
διδάσκε
ρουσιάζ-
τελεί c
Η σχέ-
ριβώ ε
όμολογ
γλώσσ
χαιολογ

ντυμένες με τά έξοχα αλλά και λειτουργικά στις παραλλαγές τους κοστούμια που σχεδίασε ή Κλαίρ Μπρέσγουελ —μέ αναφορές στον 19ο αιώνα αλλά και έντυπωσιακά διαχρονικά— υπήρξαν εξαιρετες στο λεκτικό και κινησιακό τους παιχνίδι: τά περάσματά τους από τήν προσποίηση στην πραγματικότητα, από τήν άδρότητα στη γλωσσική και έκφραστική βιαιότητα, από τό ραφινάρισμα τής κίνησης στην κινησιακή έκρηξη ήσαν άπολαυστικές στιγμές έρμηνείας. Δίπλα τους, ή νεαρή ήθοποιός Δέσποινα Σιδηροπούλου, στο ρόλο τής μικρής υπηρέτριας με τίς καθοριστικές παρεμβάσεις και άνατροπές τής δράσης, υπήρξε έξισου άπολαυστική, άποκαλυπτική του ταλέντου της.

Η Άσπα Τομπούλη, σκηνοθετώντας τό *Άμαρτίες και πταίσματα* του Μάμετ με ίκανούς συντελεστές, έδωσε τόσο στο έργο όσο και στη σκηνοθετική της πορεία ένα ιδιαίτερα ένδιαφέρον στίγμα που άξίζει κανείς νά προσέξει.

2. Άνδρέας Στάικος, *Έπικίνδυνες μαγειρικές. Σκηνοθεσία: Άθανασία Καραγιαννοπούλου. ΔΗΠΕΘΕ Άγρινίου/Θέατρο Κυτήριου. Θεατρική περίοδος: 2002-2003*

Η πολυμεταφρασμένη νουβέλα του Άνδρέα Στάικου *Έπικίνδυνες μαγειρικές*, διασκευασμένη για τό θέατρο, ανέθηκε πρώτη φορά από τήν Comédie Française τήν άνοιξη του 2002. Τό σύνολο έργο του Άνδρέα Στάικου, ταυτόχρονα, έχει άποτελέσει άντικείμενο πολυπληθέστατων αναλύσεων, για τά έλληνικά δεδομένα, διδάσκεται για τό ιδιαίτερο ένδιαφέρον που παρουσιάζει σε τμήματα θεατρικών σπουδών, άποτελεί σκηνοθετική και ύποκριτική πρόκληση. Η σχέση του Στάικου με τό θέατρο του Μαριβώ είναι επίσης πολλαπλά δηλωμένη και όμολογημένη. Μέ κύριο όπλο τήν έλληνική γλώσσα, στην όποία ό Στάικος έχει κάνει «άρχειολογική» έσκαφή για νά άναδείξει τή θεα-

τρικότητά της, δημιουργεί σκηνικές καταστάσεις πολλαπλών επιπέδων που άποκρύπτονται συχνά κάτω από ένα περίτεχο έξωστρεφές παιχνίδι προσποιήσεων και μεταμφιέσεων. Η σχέση μεταξύ άλήθειας και ψέματος άποτελεί τον κινητήριο μοχλό δράσης των έργων του, θέτοντας έτσι στο προσκήνιο τήν ίδια τήν ουσία του θεάτρου.

Οι *Έπικίνδυνες μαγειρικές* δέν διαφέρουν ως προς αυτά τά στοιχεία από άλλα του έργα. Έδώ, επιπλέον, ύπαισέρχεται ή γαστρωμαρμική άπόλαυση και, μέσω μιās έντέλει πειστικής «διαστροφής», ή έκλεπτυσμένη μαγειρική ύποκαθιστά τήν έκλέπτυνση των συναισθημάτων. Μέ τίς περίτεχνες μαγειρικές τους —περίτεχνες όσο και οι λεκτικές εκφράσεις που χρησιμοποιούν— ό Δαμοκλής και ό Δημήτρης προσπαθούν νά γοητεύσουν και νά κρατήσουν τό άντικείμενο του πόθου τους, τή γυναίκα-σύμβολο που έχουν έρωτευθεί και που τυγχάνει νά είναι ή ίδια, φέρουσα τό έξισου συμβολικό όνομα Νανά. Κατ' άντιστροφήν τής έκφρασης που συνήθως λέγεται για τους άνδρες, ότι δηλαδή «ό έρωτας περνάει από τό στομάχι», έδώ ό έρωτας τής Νανά συντηρείται από τή μαγειρική φαντασία των δύο έρωτικών αντιπάλων που άγνοούν άρχικά ότι είναι άντεραστές, θεωρώντας τή Νανά έγκλωβισμένη σε έναν χωρίς ίκανοποίηση γάμο. Η Νανά ψεύδεται μέχρι τήν άποκάλυψη του τέλους, όταν ανακοινώνει ότι θά παντρευτεί, άναπαράγοντας στο τέλος τήν άρχή. Ο Στάικος, ταυτίζοντας τό στόμα ως όργανο γεύσης και ως όργανο παραγωγής του λόγου, τό καθιστά, υπό τή διττή του αυτή ιδιότητα, παραγωγό τής εκζήτησης (γεύσης και λέξης).

Είναι εύτύχημα τό γεγονός ότι ένα ΔΗΠΕΘΕ και ένα γνωστό αθηναϊκό θέατρο συνεργάζονται για τό άνέβασμα του έργου ενός σημαντικού Νεοέλληνα συγγραφέα, αναθέτοντας μάλιστα