



ΘΕΑΤΡΙΚΗ
ΠΕΡΙΟΔΟΣ
2025
2026





ΟΥΙΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΔΩΔΕΚΑΘΗ ΝΥΧΤΑ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Παντελής Βουτουρής

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ

Ανθή Αντωνιάδου

ΜΕΛΗ

Ανδρέας Άππιος

Γεώργιος Θεοδοσίου

Κλείτος Κλείτου

Νικολέτα Κλεοβούλου

Ξανάκης Κυριακίδης

Ζήνων Παπαφιλίππου

Μαρία Χαμάλη

Θεατρική Περίοδος 2025-2026

Κεντρική Σκηνή, Παραγωγή 534

Έργο 2ο



ΘΕΑΤΡΟ ΟΟΚ
Κεντρική Σκηνή
Εύης Γαβριλίδης
Πρώτη παράσταση
Παρασκευή 6 Φεβρουαρίου 2026



Μετάφραση: Ρέα Φραγκοφίνου

Διασκευή-Σκηνοθεσία: Owen Horsley

Σκηνικά-Κοστούμια: Πέτρος Κουρτελλάρης

Μουσική: Δημήτρης Ζαχαρίου

Χορογραφία-Κινησιολογία: Έλενα Αντωνίου

Μουσική διδασκαλία: Χριστίνα Αργύρη

Σχεδιασμός φωτισμού: Γεώργιος Κουκουμάς

Βοηθός σκηνοθέτη: Αντρεανή Κωνσταντή

Βοηθός σκηνογράφου-ενδυματολόγου: Μόνικα Χατζηβασιλείου

Εκτέλεση σκηνικού: Εργαστήρια Σκηνικών ΘΟΚ

Εκτέλεση κοστούμιών: Εργαστήρια Ραπτικής ΘΟΚ

Ζωγραφική εκτέλεση σκηνικού: Στέφανος Νεάρχου

Εκτέλεση ειδικών κοστούμιών για τους ρόλους των Ολίβια, Σερ Τόμπη, Φέστε, Σερ Άντριου, Μαλβόλιο: Θεόδωρος Τσιαμάνς

ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΝΥΧΤΑ

Παίζουν (με σειρά εμφάνισης):

Παναγιώτα Παπακυριακού
Βιόλα

Άθως Αντωνίου
Καπετάνιος/Αντόνιο

Χάρης Κκολός
Δούκας Ορσίνιο

Κωνσταντίνος Τσίτσιος
Κούριο/Αστυνόμος

Χάρης Απώνης
Σερ Τόμπη

Παντελίτσα Λοϊζου
Μαρία

Νεκτάριος Θεοδώρου
Σερ Άντριου

Στέλα Φυρογένη
Φέστε

Ελένη Σιδερά
Ολίβια

George Siena
Μαλβόλιο

Χρήστος Παπαγεωργίου
Σεμπάστια/Ορλάντο

Μάριαν Κυπριανού
Βαλεντίνος

Μαριλύ Μήλια
Φάμπιαν

Μουσικοί επί σκηνής:
Θωμάς Δασκαλάκης (κοντραμπάσο)
Μαριλύ Μήλια (τσέλο)
Μάριαν Κυπριανού (γιουκαλίλι)
Ανδρέας Παντελή (πιάνο)

Η παράσταση βασίστηκε σε παραγωγή του έργου *Δωδέκατη Νύχτα*, σε σκηνοθεσία Owen Horsley, που παρουσιάστηκε στο Regent's Park Open Air Theatre του Λονδίνου το 2024.



ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η *Δωδέκατη νύχτα* είναι ένα έργο-ύμνος στη γιορτή, προτού όμως ξεκινήσει πραγματικά η χαρά, πρέπει πρώτα να περάσει μέσα από τη θλίψη, την απογοήτευση, τη σκληρότητα και το χάος. Ο Σαίξπηρ απομακρύνεται από την ελαφρότητα των πρώιμων κωμωδιών του και γράφει μια φανταστική κωμωδία για το πένθος – μια καθολική, πανανθρώπινη εμπειρία, που αποτελεί τον άξονα όλων των χαρακτήρων του έργου. Το έργο θέτει ερωτήματα που απασχολούν διαχρονικά τον άνθρωπο: Πώς ξαναβρίσκουμε τη χαρά μετά την απώλεια; Πότε είναι πολύ νωρίς για να ξαναγαπήσουμε; Πώς ξαναχτίζουμε την κοινότητα έπειτα από μια ρήξη; Αυτά τα ερωτήματα παραμένουν εξαιρετικά επίκαιρα και σήμερα.

Ταυτόχρονα, η *Δωδέκατη νύχτα* είναι γεμάτη ξεκαρδιστικές στιγμές, παρεξηγήσεις, θολές, συγκεχυμένες ταυτότητες και χαρακτήρες δουλεμένους με τόση επιμέλεια, ώστε εξακολουθούμε να αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας μέσα σε αυτούς. Η Ολίβια, που πενθεί με θεατρικότητα, ο Μαλβόλιο, που παρασύρεται από τη μταιοδοξία του, η Βιόλα, που μεταμφιέζεται και ανακαλύπτει νέες πτυχές του εαυτού της, είναι όλοι τους ακραίοι αλλά βαθιά ανθρωπinoι και οικείοι. Το έργο είναι διαποτισμένο επίσης από την αγάπη για τη σεξουαλική και έμφυλη ποικιλομορφία, καθώς η μεταμφίεση της Βιόλα δημιουργεί έναν κόσμο όπου οι χαρακτήρες δοκιμάζουν, εξερευνούν και αγκαλιάζουν τη ρευστή τους ταυτότητα.

Η συγκεκριμένη παραγωγή θα αναδείξει αυτά τα θέματα, τοποθετώντας την ιστορία στο μπαρ της Ολίβια, το οποίο κάποτε ήταν ένα λαμπερό κουίρ καταφύγιο για τους ανθρώπους, όμως τώρα το καλύπτει η βαριά σκιά του πένθους. Αυτό το σκηνικό καθιστά το πένθος συλλογικό και ορατό: η Ολίβια και η οικογένεια που έχει επιλέξει, αποτελούμενη από περφόρμερ, drag καλλιτέχνες και ανθρώπους που δεν χωρούν πουθενά, παλεύουν να κρατηθούν ενωμένοι. Στην παράσταση ο Τόμπι παρουσιάζεται ως drag queen και ο Φέστε ως καλλιτέχνης περφόρμανς, και έτσι βγαίνει στο φως η παιχνιδιάρικη διάθεση του Σαίξπηρ, η οποία ενσωματώνεται σε παραστατικές παραδόσεις που το σύγχρονο κοινό αναγνωρίζει αμέσως. Η άφιξη της Βιόλα δίνει ξανά ζωή στο πνεύμα αυτής της κοινότητας, δείχνοντας πώς μπορούν η χαρά και η ανθεκτικότητα να επιστρέψουν μέσα από την οικογένεια που επιλέγουμε.

Αυτή η προσέγγιση γειώνει τα διαχρονικά θέματα του πένθους, της ταυτότητας και της αγάπης σε ένα περιβάλλον οικείο. Για πολλούς, τα μπαρ είναι χώροι φιλίας, γέλιου, καβγάδων και έκφρασης, χώροι του ανήκειν. Με την παρουσίαση του έργου σε έναν τέτοιο δραματικό χώρο, το κοινό μπορεί να νιώσει πόση απήχηση εξακολουθεί να έχει η ιστορία του Σαίξπηρ: η λύπη και η χαρά είναι συλλογικές εμπειρίες, η κουίρ κουλτούρα γιορτάζεται περήφανα, και η κοινότητα είναι εκείνη που τελικά μας επιτρέπει να γιορτάσουμε ξανά τη ζωή.

Owen Horsley







ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΝΥΧΤΑ: ΜΙΑ ΠΡΟΚΛΗΣΗ

Όπως και οι γάτες, ένα θεατρικό έργο έχει πολλές ζωές. Κατ' αρχάς, διαθέτει μία προ-θεατρική ζωή ως χειρόγραφο το οποίο θα διαβάσουν, και ίσως τροποποιήσουν, παραγωγοί, ηθοποιοί και άλλοι. Στη συνέχεια το κείμενο γίνεται παραστασιακό: υποβάλλεται σε πρόβες και ενδεχομένως σε περαιτέρω αναθεώρηση. Έπειτα παίρνει ζωή στη σκηνή μέσα από την αλληλεπίδραση ηθοποιών και κοινού. Η παράσταση αυτονομείται και μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο περιγραφής, συζήτησης και κριτικής σε άλλα κείμενα, ιδιωτικά ή δημοσιευμένα. Κάθε μεταγενέστερη παράσταση του έργου αποτελεί μία νέα αρχή, που θα γεννήσει νέες αποκρίσεις. [...]

Η Δωδεκάτη νύχτα συνεχίζει να διατηρεί την προ πολλού εδραιωμένη της θέση ως ένα από τα δημοφιλέστερα και πιο θαυμαστά έργα του Σαίξπηρ. Τα αίτια της διαχρονικής της απήχησης αφορούν τόσο την παραγωγή όσο και την πρόσληψη. [...] Εξάλλου μάλλον δεν υπάρχει άλλη σαιξπηρική κωμωδία που να δίνει σε τόσο πολλούς ηθοποιούς την ευκαιρία να λάμψουν. Μάλιστα, το παραστασιακό ιστορικό του έργου υπαινίσσεται ότι η πρωταγωνιστική ερμηνεία μπορεί να μην προέλθει από τον Μαλβόλιο ή τη Βιόλα, αλλά από τον Φέστε, τον Σερ Τόμπη, τον Σερ Άντριου, ή ακόμα και τη Μαρία. Ως παραστάσιμο κείμενο, η Δωδεκάτη νύχτα προκαλεί ανοιχτά τον σκηνοθέτη να επιχειρήσει μια δυναμική ανάγνωση. Για παράδειγμα, η ερμηνεία της «δωδεκάτης νύχτας» και της «Ιλλυρίας» –όχι μόνο ως χρονικών και γεωγραφικών υποβάθρων, αλλά και μέσα από το πρίσμα ενός κατεξοχόν συμβολικού χρονότοπου– δημιουργεί σημαντικά συμφρασζόμενα για την κατανόηση της δράσης. [...] Όσο για την πρόσληψη, η Δωδεκάτη νύχτα [...] χαρακτηρίζεται συχνά ως η πιο επιδέξια και η πιο ώριμη κωμωδία του Σαίξπηρ. Εδώ και δεκαετίες έχει συγκεντρώσει ιδιαίτερα έντονο ερμηνευτικό ενδιαφέρον, και τα τελευταία χρόνια επέστρεψε στο επίκεντρο της κριτικής συζήτησης, κυρίως λόγω της δραματουργικής μεταχείρισης σύγχρονων θεματικών όπως το φύλο και η σεξουαλικότητα.

Παρ' όλα αυτά, το έργο δεν χαρτογραφείται εύκολα μέσα στις εξελικτικές συντεταγμένες της σαιξπηρικής κωμωδίας. Σίγουρα δεν ήταν το τελευταίο – αφού ακολούθησαν, μεταξύ άλλων, οι κωμωδίες *Με το ίδιο μέτρο* και *Τέλος καλό, όλα καλά*. Αποτελεί όμως, από πολλές απόψεις, μια κορύφωση του είδους. Είναι η τελευταία των λεγόμενων «ρομαντικών κωμωδιών». Είναι επίσης η τελευταία –και πιθανότατα ή πιο πετυχημένη– από τις τέσσερις κωμωδίες παρενδυσίας (μετά τα έργα *Οι δύο άρχοντες από τη Βερόνα*, *Ο έμπορος της Βενετίας* και *Όπως σας αρέσει*). Τέλος, είναι μία από τις τελευταίες ελισαβετιανές κωμωδίες, γραμμένη προς το τέλος της βασιλείας της Ελισάβετ, εξ ου και απηχεί την αγωνία και την αβεβαιότητα της ιστορικής της συγκυρίας. Θεωρήθηκε μία από τις τελευταίες λεγόμενες «χαρούμενες κωμωδίες» του Σαίξπηρ ή ακόμα και ο αποχαιρετισμός του Βάρδου στην κωμωδία. Από μια άλλη οπτική γωνία, μπορεί να ιδωθεί ως «ηρωτιά». Πιθανότατα η πρώτη κωμωδία που έγραψε ο Σαίξπηρ τον 17ο αιώνα, συνιστά εν πολλοίς έργο ενός νέου αιώνα, που εγκαινιάζει μια καινούργια ποιητική: για ορισμένους μελετητές είναι η πρώτη των «σκοτεινών κωμωδιών», η οποία, μέσα από την αναπαράσταση πραγματικών και επαπειλούμενων θανάτων, προοικονομεί την κατοπινή ανάπτυξη της τραγικωμωδίας. Ως εκ τούτου, όπως το μαρτυρεί το παρελθόν της θεατρικής και κριτικής της υποδοχής, η *Δωδεκάτη νύχτα* είναι ένα έργο δυσερμηνευτο. [...]

The Arden Shakespeare,
Twelfth Night, Keir Elam (επιμ.), Bloomsbury Arden Shakespeare, Bloomsbury,
Λονδίνο 2014, σ. 1-3.

Μετάφραση: Δέσποινα Πυρκεπή









Η ΔΩΔΕΚΑΤΗ ΝΥΧΤΑ ΤΟΤΕ

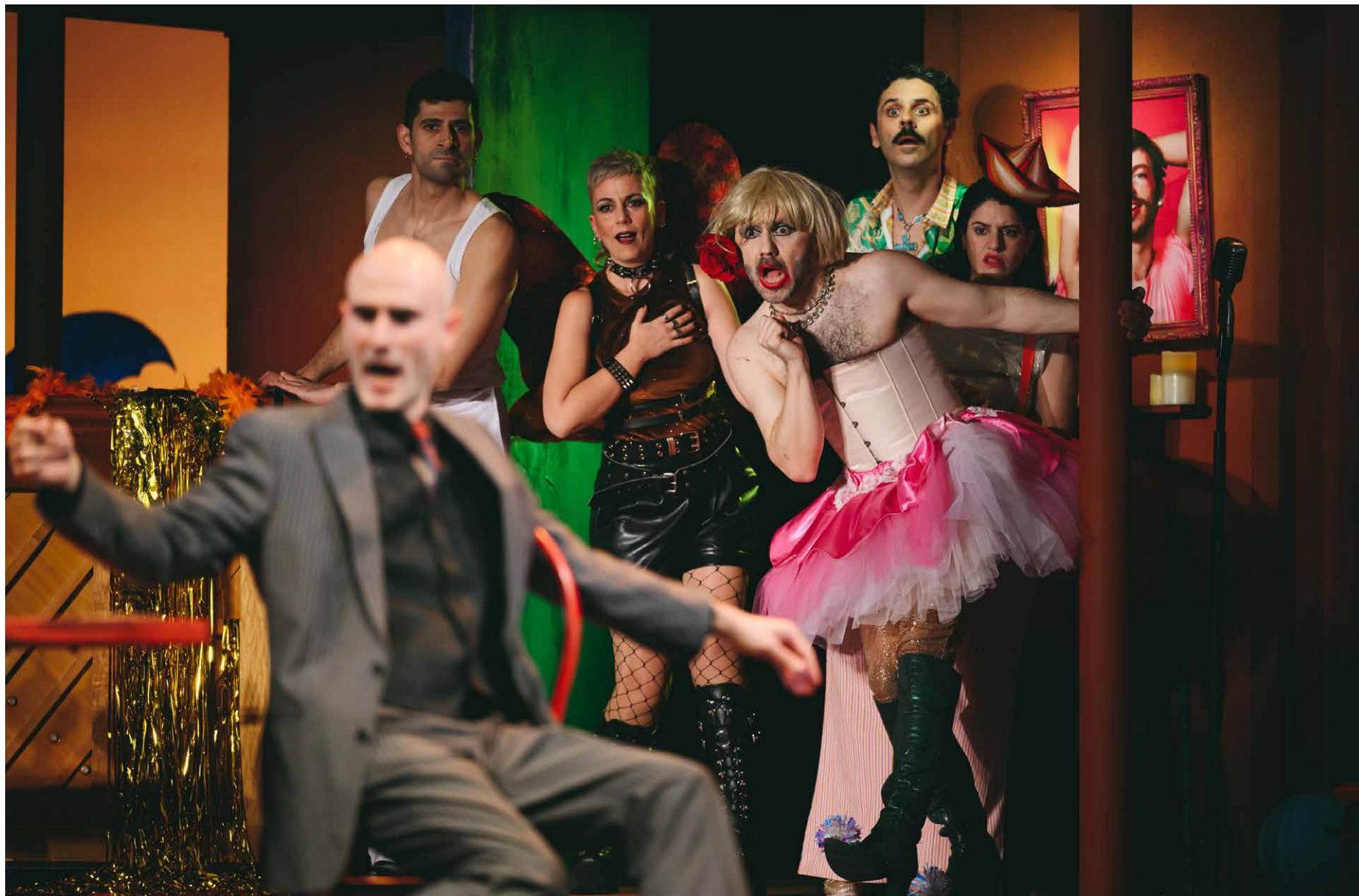
Στις 2 Φεβρουαρίου 1602 περπάτησε από την αποβάθρα του Τάμεση ως την αίθουσα του Μιντλ Τεμπλ, λίγα μέτρα βόρεια. Ένα νέο έργο, η *Δωδέκατη νύχτα*, θα παρουσιαζόταν εκεί, στα μέλη της σχολής, από τους Άνδρες του Λόρδου Αρχιθαλαμπόλου. [...] Το κοινό στην αίθουσα του Μιντλ Τεμπλ ήταν πιθανότατα θορυβώδες και μεθυσμένο. Αν περίμεναν άσεμνο χιούμορ και χονδροειδείς φάρσες, η *Δωδέκατη νύχτα* θα τους ικανοποιούσε. Το έργο δανείστηκε τον τίτλο του από τους «δωδεκαήμερους» εορτασμούς που φημίζονταν για τις αχαλίνωτες διασκεδάσεις, ενώ διακρινόταν για τη ζωηράδα και τη συνεχή και αδιάλειπτη επιθυμία του. Η ιστορία του Κυρ Τόμπη και του Κυρ Αντρέα, του Μαλβόλιο και του Φέστα, έβριθε από υπονοούμενα και ανήθικες νύξεις. Το γεγονός ότι η Βιόλα ντυνόταν σαν αγόρι, και την υποδυόταν κάποιο αγόρι, πρόσθεσε ένα στοιχείο σεξουαλικής διέγερσης που δεν ήταν δυνατόν να περάσει απαρατήρητο από τους σπουδαστές της σχολής. Ενδεχομένως η σύμβαση κατά την οποία αγόρια έπαιζαν γυναικείους ρόλους αποτελούσε στην πραγματικότητα το πλαίσιο της αισχρολογίας και των υπαινιγμών που δεν εμφανίζονται στο γραπτό κείμενο. Όπως και να έχει, η γλώσσα των σκηνών όπου ο άνδρας προσπαθούσε να κερδίσει την αγάπη της γυναίκας ήταν ερωτικά φορτισμένη και πιθανόν συμπληρωνόταν με «λάγνες» χειρονομίες. Ο Σαίξπηρ απολάμβανε την κλιμάκωση αυτού του πρωτόγνωρου πανσεξουαλισμού.

Στη *Δωδέκατη νύχτα* συναντάμε επίσης αναρίθμητα λογοπαίγνια και λεπτολόγια σχόλια νομικής φύσης, που λογικά συνάντησαν τη θετική ανταπόκριση των ακροατών. Από την κυριολεκτική ερμηνεία του τίτλου συνεπάγεται, φυσικά, ότι το έργο είχε πρωτοπαρουσιαστεί το απόγευμα της όης Ιανουαρίου 1602. [...]

Τη *Δωδέκατη νύχτα* κατακλύζει η μουσική. Αρχίζει και τελειώνει με μουσική. [...] Κατά πάσα πιθανότητα, ο ίδιος ο δραματουργός έπαιξε τον Μαλβόλιο, όπως αναφέρθηκε ήδη – οι κίτρινες κάλτσες του Μαλβόλιο ενδεχομένως παρωδούσαν το οικόσημο του Σαίξπηρ. Στη *Δωδέκατη νύχτα* υπάρχουν πολλές νύξεις σε ζητήματα επικαιρότητας, με πλέον σημαίνουσες τις σκηνές ανάμεσα στον Φέστα και στον Μαλβόλιο. Για παράδειγμα, ο Φέστας εκπροσωπεί το πνεύμα του εορτασμού και της ψυχαγωγίας, ενώ ο μοκθηρός Μαλβόλιο χαρακτηρίζεται πουριτανός. Η σύγκρουσή τους συμβολίζει μία από τις παλαιότερες και πιο διχαστικές διαμάχες της περιόδου, όταν η φατρία των πουριτανών εναντιωνόταν στα θέατρα και στα θεατρικά έργα, θεωρώντας τα φορείς του κακού. Οι πουριτανοί εξέφραζαν την αντίθεσή τους στα θέατρα σε διάφορα επίπεδα. Το θέατρο ανταγωνιζόταν τον εκκλησιαστικό άμβωνα όσον αφορά τη δημόσια καθοδήγηση· ή, κατά τη διατύπωση ενός ηθικολόγου, «τα θέατρα γεμίζουν κόσμο, ενώ οι εκκλησίες αδειάζουν». Τα θεατρικά έργα θεωρούνταν ψυχαγωγία για αργόσχολους, ανόητους και περιέργους, που θα έπρεπε να βρουν μια επωφελή απασχόληση για τα απογεύματά τους. Οι ηθοποιοί υποτίθεται πως προήγαν έναν τυποποιημένο συναισθηματισμό, στηρίζονταν στη σεξουαλικότητα και στα σεξουαλικά υπονοούμενα, ειδικά στις περιπτώσεις των όμορφων αγοριών που ντύνονταν σαν κορίτσια, διεγείροντας λάγνα πάθη, και υπονόμευαν την έννοια της ιεραρχίας, αφού στη μια σκηνή εμφανίζονταν σαν πρίγκιπες και στην επόμενη σαν κοινοί θνητοί.

Πίτερ Ακρόντ,
Σαίξπηρ. Η βιογραφία, μτφρ. Σπύρος Τσούγκος, Μικρή Άρκτος,
Αθήνα 2010, σ. 470-472.









ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΣ ΤΡΕΛΟΣ; Έρωτας, παρενδυσία και τα είδωλα της έμφυλης ταυτότητας

Η θέαση της *Δωδεκάτης νύχτας* μπορεί να προκαλέσει ηθική ενόχληση, πνευματική ανάταση ή эρωτική διέγερση· μπορεί επίσης να αποβεί επικίνδυνη. [...]

Ο Φέστε είναι ο καλύτερος οδηγός που διαθέτουμε για τις υποκείμενες θεματικές του έργου. Ο λόγος του, γριφώδης σε επίπεδο εικόνων και λέξεων, είναι εμβληματικός για διάφορους λόγους. Αποτελεί ένα από μία σειρά αινιγμάτων, μέσα σε ένα έργο που, από πολλές απόψεις, συγκαταλέγεται στα πιο αινιγματικά του Σαίξπηρ. Προαγγέλλει τον θεατή όχι μόνο ως διερμηνέα, αλλά και ως αντικείμενο διερεύνησης, και εγείρει ευθέως ένα ερώτημα που διέπει ολόκληρο το έργο: Ποιος είναι ο πραγματικός τρελός; (Η μήπως είμαστε όλοι τρελοί;) Παράλληλα, μας προειδοποιεί ότι υπάρχει κίνδυνος να γελοιοποιηθούμε ερμηνεύοντας –ερμηνεύοντας ακόμα και τη *Δωδεκάτη νύχτα*–, την ίδια στιγμή που, όπως λίγο-πολύ τα περισσότερα συστατικά του έργου, προσκαλεί επιτακτικά την ερμηνευτική μας αντίδραση. [...]

Το παιχνίδι της προοπτικής αφορά σε πρώτο επίπεδο τις διαπροσωπικές σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων. Αυτές οι σχέσεις συγκροτούνται πάνω σε αλληπάλλινες παραλλήλους ανάμεσα στις περιστάσεις και στα «χούγια» καθενός, σε μια πρισματική διαδικασία πολλαπλών αντικατοπτρισμών. Ο ασυνήθιστος αριθμός αναγραμματισμένων ονομάτων υποκρούει αυτές τις παραλλήλους και υπαινίσσεται ότι τα σύνορα μεταξύ των ρόλων είναι αβέβαια και ασταθή και ότι οι ταυτότητες αλληλοπεριχωρούνται. Το «Βιόλα» είναι στην ουσία αναγραμματισμός του «Ολίβια», και αυτό με τη σειρά του αντικατοπτρίζει ένα σύνθετο δίκτυο παραλληλισμών και αμοιβαίων ταυτίσεων ανάμεσα στις δύο πρωταγωνίστριες: τα κοινά τους σημεία είναι ένας νεκρός πατέρας, ένας «νεκρός» αδελφός (άρα μια αρχική κατάσταση πένθους) και ένας ανανταπόδοτος έρωτας (κοινό χαρακτηριστικό των δύο με τον Οροίνο), καθώς και ιδιότητες όπως η σεξουαλική ελκυστικότητα (και έλξη), η ανεξαρτησία, το πνευματώδες χιούμορ, η ευφράδεια, η παιγνιώδης διάθεση και μια ιδιαίτερη αδυναμία στη μαστοριά του γελωτοποιού. [...]

Το παιχνίδι των αναγραμματισμένων ονομάτων υπαινίσσεται ομοίως μια σχέση αρνητικού αντικατοπτρισμού μεταξύ των δύο γυναικών από τη μια και του Μαλβόλιο από την άλλη. Το όνομα του Μαλβόλιο εμπεριέχει και τα δύο δικά τους, ενώ ταυτόχρονα τα αντιπαλεύει μέσα από το δυσοίωνα πρόθημα «mal» (λατ. *malus*: «κακός»): αν αυτό που τον ενώνει μαζί τους είναι μια μορφή ανεκπλήρωτου «πόθου», από κάθε άλλη άποψη συνιστά το αρνητικό τους είδωλο. Για παράδειγμα, είναι δυσανεκτικός απέναντι σε κάθε μορφή αστεϊσμού, ειδικά όταν προέρχεται από τον γελωτοποιό Φέστε. [...]

Προφανώς, η θεματική του «ειδώλου» εκδηλώνεται πιο έξοχα στη σχέση μεταξύ Βιόλας και Σεμπάστιαν. [...] Οι πρώτες σκέψεις της Βιόλας στο έργο είναι αφιερωμένες στον δίδυμο αδελφό της, κάτι που προκρίνει το πένθος ως κινητήριο δύναμη πίσω από την απόφαση για παρενδυσία. Πράγματι, ένας από τους πρωταρχικούς στόχους της αμφιέσής της είναι να κρατήσει στη ζωή τον «νεκρό» αδελφό της μέσα από ένα είδος αποτροπαϊκής μαγείας. Ως Σεζάριο, η Βιόλα δεν μοιάζει απλώς με τον Σεμπάστιαν· «γίνεται» ο Σεμπάστιαν. Δεν είναι πλέον η δίδυμη αδελφή του, αλλά ο σωσίας του. [...] Στο πρόσωπο του Σεζάριο συγκλίνουν οι ταυτότητες της Βιόλας και του Σεμπάστιαν. Ο εγκιβωτισμός της Βιόλας και του Σεμπάστιαν στη μορφή του Σεζάριο είναι ενυφασμένος σε ένα χιαστί πλέγμα διασταυρούμενων πόθων και διαπλεκόμενων πλοκών, που αποσταθεροποιεί και τους υπόλοιπους χαρακτήρες. [...]

Η πιο ολισθηρή εννοιολογική επιφάνεια αυτής της κωμωδίας είναι ο προσδιορισμός της έμφυλης ταυτότητας. Όπως παρατηρεί ο Northrop Frye, «Στη *Δωδεκάτη νύχτα* η ανακάλυψη της σεξουαλικής ταυτότητας είναι συνυφασμένη με τη θεματική των πανομοιότυπων διδύμων: ο Ορσίνο και η Ολίβια μαραζώνουν από καημό ώσπου μέσα από τη θάλασσα βγαίνει ένα αμφίσημο πλάσμα "που τραγουδάει μαστορικά νότες ψηλές και χαμηλές" και θα αποβεί αρσενικό για την Ολίβια και θηλυκό για τον Ορσίνο». Η Βιόλα ως Σεζάριο δεν είναι τόσο ένα ανδρόγυνο πλάσμα, μισή άντρας και μισή γυναίκα, όσο ένας απροσδιόριστος ενδιάμεσος χώρος όπου διαστρωματώνονται διάφορα φύλα: του νεαρού ηθοποιού που υποδύεται τον ρόλο του γυναικείου χαρακτήρα και του μεταμφιεσμένου άντρα (ή «ευνούχου»). «Το τι είμαι και τι θέλω τα κρατώ μυστικά όπως την παρθενιά», ανακοινώνει κρυπτικά η Βιόλα, υπονοώντας τη σεξουαλικότητα της αμφιέσεως (ως Σεζάριο), της προσποίησης (ως ηθοποιός) και της φύλαξης (ως η παρθένος Βιόλα). Σύμφωνα με την Catherine Belsey, η παρενδυσία της Βιόλας, και άρα ο εγκιβωτισμός του δίδυμου αδελφού της, διασαλεύει τη σεξουαλική διαφορά: «Από όλες τις κωμωδίες του Σαίξπηρ», λέει η Belsey, «ίσως η *Δωδεκάτη νύχτα* να παίρνει το μεγαλύτερο ρίσκο σε σχέση με την ταυτότητα του κεντρικού χαρακτήρα». Ως προς τον διάλογο της Βιόλας (μεταμφιεσμένης σε Σεζάριο) με τον Ορσίνο, η Belsey ρωτά ποιος μιλάει: «Η απάντηση δεν είναι ούτε η Βιόλα ούτε ο Σεζάριο, αλλά ένα πρόσωπο που τη συγκεκριμένη στιγμή κατέχει μια θέση που δεν είναι ακριβώς αρσενική ή θηλυκή· μια θέση από την οποία διασαλεύεται η έννοια της ταυτότητας, προκειμένου να αναδειχθεί η διαφορά μέσα στο ίδιο το υποκείμενο και η μοναδικότητα που εμπεριέχεται σε αυτή τη διαφορά». [...] Η παρενδυσία της Βιόλας αμφισβητεί όλες τις ταξινομικές διακρίσεις και αντιθέσεις, δημιουργώντας «έναν χώρο δυνατοτήτων που δομεί και συνάμα αποσυντονίζει τον πολιτισμό: ένα ρηγματοποιό στοιχείο που παρεμβαίνει όχι μόνο ως κρίση των έμφυλων κατηγοριών, αλλά και ως κρίση αυτής καθαυτήν της κατηγοριοποίησης». Συνεπώς, ο τρόπος με τον οποίο ο Μαλβόλιο περιγράφει τον Σεζάριο ως αταξινόμητη μεταιχμιακή μορφή εμπεριέχει μια κρίση της πρακτικής της κατηγοριοποίησης όχι μόνο ως προς το φύλο, αλλά και ως προς την ηλικία: «Οχι αρκετά μεγάλος για να είναι άντρας, ούτε αρκετά μικρός για να 'ν' αγόρι... Πλέει σε στεκούμενα νερά ανάμεσα στο αγόρι και τον άντρα».

Ως αποτέλεσμα αυτών των κοινών προβλημάτων προοπτικής, κεντρικό ρόλο στην κωμωδία, σε γνωστικό αλλά και θεματικό επίπεδο, αναλαμβάνει η πράξη της αντίληψης. Καθώς εξελίσσονται τα γεγονότα, οι παρατηρητές μαθαίνουν να αμφισβητούν τις πρωτογενείς πληροφορίες που εισπράττουν μέσω των αισθήσεων, γεγονός που αποσταθεροποιεί την ανάγνωση του θεατρικού σύμπαντος. Αφού λοιπόν οι συνέπειες της μεταμπίεσης και της «διπλής ενσάρκωσης» είναι κυρίως οπτικές –και αφού, σε κάθε περίπτωση, το θέατρο λειτουργεί πρωτίστως σε μια οπτική διάσταση–, η οφθαλμική αντίληψη είναι αυτή που διέπει πιο emphaticά το έργο.

The Arden Shakespeare,
Twelfth Night, ό.π, σ. 4-25.

Μετάφραση: Δέσποινα Πυρκεπή









ΟΛΟΙ ΤΡΕΛΟΙ, ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΦΕΣΤΕ

Οφείλω να παραδεχτώ πως η *Δωδεκάτη νύχτα* είναι πράγματι η σπουδαιότερη από τις καθαυτό κωμωδίες του Σαίξπηρ [...]. Η *Δωδεκάτη νύχτα* (ή *Ό,τι προτιμάτε*) γράφτηκε πιθανότατα το 1601-2, γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ τελικού *Άμλετ* και *Τρωίλου και Χρυσίδας*. Στη *Δωδεκάτη νύχτα* υπάρχουν στοιχεία αυτοπαρωδίας – όχι στο αυτοσαρκαστικό πνεύμα του *Κυμβελίνου*, αλλά κάτι ανάμεσα στην καυστική ειρωνεία του *Άμλετ* και τον αξιομνημόνευτα πικρόχολο Θερσίτη του *Τρωίλου και της Χρυσίδας*.

Ο Σαίξπηρ, υποπεύομαι, υποδύθηκε ο ίδιος τον Αντόνιο και στον *Έμπορο της Βενετίας* και στη *Δωδεκάτη νύχτα*, όπου ο ομοφυλοφιλικός δεύτερος Αντόνιο παρωδεί τον πρώτο. Στη *Δωδεκάτη νύχτα*, βέβαια, συνυπάρχουν οι περισσότερες παλιότερες κωμωδίες του δραματουργού, όχι επειδή του 'λειπε η κωμική ευρηματικότητα, αλλά διότι τον συνεπήρε το πνεύμα τού «ό,τι προτιμάτε» των γελωτοποιών, σαν αντίβαρο ίσως της πικρίας των μετέπειτα τριών σκοτεινών κωμωδιών: *Τρωίλος και Χρυσίδα*, *Τέλος καλό, όλα καλά* και *Με το ίδιο μέτρο*.

Άβυσσος ανοίγεται μετά τη *Δωδεκάτη νύχτα*, κι όλοι τους –εκτός απ' τον απρόθυμο γελωποιοό Φέστε– είναι τρελοί χωρίς να το ξέρουν – επειδή κανείς τους δεν καταποντίστηκε μέσα της. Όταν ο έρμος ο Μαλβόλιο φυλακίζεται στο σκοτεινό δωμάτιο για τους τρελούς, κανονικά θα 'πρεπε να τον ακολουθήσουν κι οι Ορσίνο, Ολίβια, σερ Τόμπυ Μπελτς, σερ Άντριου Έιγκιουτσικ, Μαρία, Σεμπάστιαν, Αντόνιο, ακόμη κι η Βιόλα, καθώς η συμπεριφορά τους είναι σχεδόν παρανοϊκή. [...]

Εδώ ο Σαίξπηρ πλησιάζει την τεχνοτροπία του *Άμλετ* παρά του *Με το ίδιο μέτρο*: η προσωπικότητα κι η αυθυποστασία των χαρακτήρων –σαφώς δικά του ευρήματα– αποτελούν τον κανόνα της *Δωδεκάτης νύχτας*. Το θεωρώ ως το πιο αστείο του έργο, περισσότερο κι απ’ το Πρώτο Μέρος του *Ερρίκου Δ΄*, όπου ο Φάλσταφ –όπως αργότερα κι ο Άμλετ– είναι μια πέραν του κοινού μέτρου ιδιοφυΐα, εμπνέοντας στοχασμούς τόσο βαθιούς, που δεν σπκώνουν γέλιο. Μόνον ο Φέστε στη *Δωδεκάτη νύχτα* έχει λίγο μυαλό, αλλ’ όλοι στο δράμα σφύζουν από ζωή – ιδιαίτερα ο πιο άμυαλος σερ Τόμπυ Μπελτς, ο λιγότερο φαλσταφικός γλεντοκόπος. [...]

Ο Σαίξπηρ [...] παίρνει λοιπόν τη γιορτή των Θεοφανίων –τη δωδεκάτη νύχτα μετά τα Χριστούγεννα– ως αφορμή για μια *αμφιλεγόμενη* κωμωδία γλεντζέδων, όπου παίζεται μια φάρσα με θύμα τον χολερικό Μαλβόλιο. [...] Δεν βρισκόμαστε σε περιβάλλον χριστιανικό, μα στο αλλόκοτο δουκάτο της Ιλλυρίας, όπου –δίχως να το θέλει, και με τρόπο ξεκαρδιστικό– η ναυαγισμένη Βιόλα δεν βρίσκει μεν την ευτυχία, κάνει όμως εμάς ευτυχείς. Το έργο ανοίγει στην αυλή του δούκα του Ορσίνου –κι όχι με τη χαριτωμένη Βιόλα–,* όπου αυτός ο απόλυτα προκλητικός εργαστής του Έρωτα, *αιμάτινος* σε βαθμό επικίνδυνο, μαγεύει τ’ αφτιά μας μ’ έναν από τους πιο εξάίσιους λόγους του δραματοουργού [...].

Ο Ορσίνος, πολύ περισσότερο ερωτευμένος με την Ολίβια, ή με τη Βιόλα, μονολογεί –απευθυνόμενος και προς εμάς– ότι ο Έρωτας είναι πάντα τόσο αχόρταγος, που ένα ταίρι ποτέ δεν του φτάνει. [...] Ο ιδιαίτερα ευφάνταστος Ορσίνος ζητάει όλο περισσότερη μουσική. [...] Απευθυνόμενος στον Σεζάριο –δηλαδή στη μεταμφιεσμένη Βιόλα–, τον επιφορτίζει να μεταφέρει στην Ολίβια τις διακηρύξεις του έρωτά του προς αυτήν, ξεγυμνώνοντας περισσότερο τον εαυτό του. [...] Τον τόνο στη *Δωδεκάτη νύχτα* τον δίνει η αξιαγάπητη ερωτική του παράνοια [...].

* Στη διασκευή του Owen Horsley ανοίγει με τη Βιόλα και τον Καπετάνιο.

Ο μεγαλύτερος γρίφος σχετικά με τη γοπητική Βιόλα [...] είναι η αξιοσημείωτη παθητικότητά της. [...] Στη *Δωδεκάτη νύχτα* υπάρχει αέρας αυτοσχεδιασμού – σ’ αυτή την ατμόσφαιρα ανήκει φυσικά κι η μεταμφιέσή της. [...] Η Βιόλα είν’ ευαίσθητη και αμυντική: προσφέρει την «ασπίδα ενός χαιρετισμού». Χρησιμοποιεί το πλουσιότερο λεξιλόγιο στο έργο, ποικίλλοντας τον λόγο της ανάλογα με την ιδιομορφία της γλώσσας των άλλων. Ο Σαίξπηρ φαίνεται να το απολαμβάνει, παρουσιάζοντάς την αινιγματική –πάντοτε υποκρύπτοντας πολλά –, μολονότι οι λεπτοί της τρόποι εξάπτουν το ενδιαφέρον όσο κι ο ατυχής Μαλβόλιος ή ο τεμπέλης γελωτοποιός Φέστε. [...] Αν υπάρχει μια γνήσια αισθηματική φωνή στο θεατρικό, σίγουρα είν’ η δική της [...].

Η Ολίβια, όταν μας πρωτοπαρουσιάζεται, θρηνεί συνεχώς έναν νεκρό αδελφό. Αναμφίβολα γνήσιο το πένθος της, χρησιμεύει όμως και σαν άμυνα απέναντι στην τρέλα του Ορσίνου, ενώ εξανερμίζεται καθώς συναντάει τον Σεζάριο και τον ερωτεύεται κεραυνοβόλα. [...] Στο κέντρο της *Δωδεκάτης νύχτας* βρίσκεται η διεισδυτικότητα του Σαίξπηρ στα του έρωτα: αυθαίρετη η γένεσή του, απόλυτα προσδιορισμένη, προδιαγεγραμμένη η κατάληξή του. [...] Η σαιξπηρική προσπέλαση μοιάζει κάπως σαν θεωρία «μαύρου κουτιού», με τη διαφορά ότι στα ερωτικά δυστυχήματα παραμένει ανεύρετο. *Τόσο γρήγορα μπορεί κανείς να κολλήσει την αρρώστια;*, ρωτάει ρητορικά η Ολίβια μετά την πρώτη έξοδο του Σεζάριου, απαντώντας η ίδια με το: *Μοίρα, δείξε τη δύναμή σου· δεν σε κυβερνάμε εμείς.* [...]

Λιγότερο συμπαθείς στη *Δωδεκάτη νύχτα* είν’ οι γλεντζέδες και χωρατατζήδες Μαρία, σερ Τόμπυ Μπελτς, σερ Άντριου Έιγκιουτσικ – ο Μαλβόλιος τους κοροϊδεύει σχεδόν σαδιστικά. Τυχοδιώκτρια η ακόλουθος της Ολίβιας, η Μαρία – ωστόσο ο μόνος απ’ τους τρεις με μια στάλα μυαλό στο κεφάλι της: σκληροτράχηλη, λίγο υστερική, πολυμήχανη, φοβερά δυναμική. Ο σερ Τόμπυ είναι ό,τι λέει τ’ όνομά του, Μπελτς, και τίποτα περισσότερο· μόνο ένας ηλίθιος –κι υπάρχουνε πολλοί!– θα ‘κανε σύγκριση του φρικαλέου αυτού αλητάμπουρα με τη μεγαλοφυΐα του σερ Τζων Φάλσταφ. [...] Καρκατούρες ο Μπελτς κι ο Έιγκιουτσικ, αλλά η φύσει κωμικός Μαρία έχει μιαν επικίνδυνη εσωστρέφεια, συνιστώντας τον πιο μοχθηρό χαρακτήρα στη *Δωδεκάτη νύχτα*. Υπολογίζει ψυχρά πως θα τρελάνει τον Μαλβόλιο [...].

Η μεγάλη δημιουργία του Σαίξπηρ στη *Δωδεκάτη νύχτα* είν' οι Φέστε και Μαλβόλιο, με τον δεύτερο να κυριαρχεί επί του έργου [...]. Περισσότερο θύμα των δικών του ψυχικών κλίσεων παρά της Μαρίας, ονειρεύεται κοινωνική κι ερωτική καταξίωση: *Να γινόμουν, λέει, κόμης Μαλβόλιο!* – απ' τις πιο ευρηματικές ιδέες του Σαίξπηρ: μια διαχρονική και συνταρακτική σπουδή της αυταπάτης και της πνευματικής νοσηρότητας. [...]

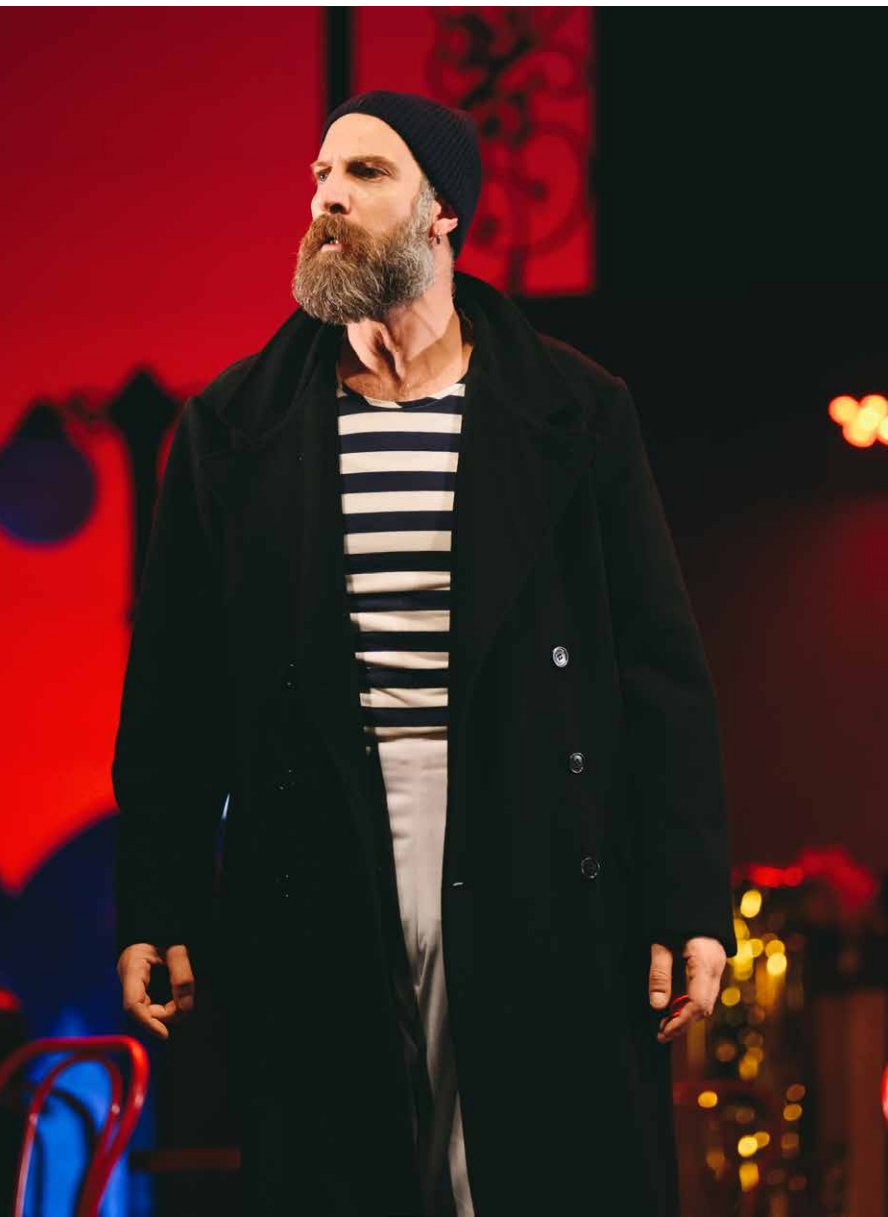
Πίσω από το προσωπείο του τιμητή και δήθεν πουριτανού κρύβεται η λαχτάρα του για μεγαλεία. Στην ουσία, είν' υποχείριο της ίδιας του της φαντασίας κι όχι θύμα των αυστηρών ταξικών δομών του κόσμου του Σαίξπηρ. [...] Τα παθήματα του Μαλβόλιο ξεπερνάν κάθε προσδοκία, ώστε το μαρτύριο της ταπείνωσης πρέπει να θεωρηθεί από τα μεγαλύτερα σαιξπηρικά αινίγματα. [...]

Ο γοττευτικότερος γελωτοποιός του Σαίξπηρ [ο Φέστε] κι ο μόνος λογικός στη *Δωδεκάτη νύχτα*. Η Ολίβια κληρονόμησε τον αυλικό αυτό παλιάτσο απ' τον πατέρα της, και καταλαβαίνουμε στη διάρκεια του έργου πως ο επαγγελματίας στο είδος του Φέστε έχει βαρεθεί τον συνηθισμένο ρόλο του. Ωστόσο, αν κι απαυδισμένος, δεν του λείπει ούτε κέφι ούτε πνεύμα. Έχει πάντοτε τον αέρα του παντογνώστη – όχι μ' υπεροψία, αλλά με μια γλυκιά μελαγχολία. Η Ολίβια παραβλέπει τη φυγοπονία του κι αυτός, γι' ανταμοιβή, προσπαθεί να τη γοττεύσει και να τη βγάλει από το μόνιμο πένθος για τον αδελφό της. [...] Θαυμάσιος αοιδός ο Φέστε, σιγοτραγουδά: *Της τωρινής χαράς τής πρέπει γέλιο σημερινό: / πάντοτε αβέβαιο το «μετά».*

Χάρολντ Μπλουμ,
Σαίξπηρ. Η επινόηση του ανθρώπινου, μτφρ. Α. Μπερλής – Θ. Γλυνάτσας, Εκδόσεις Gutenberg,
Αθήνα 2023, σ. 327-349.







Ο ΦΕΣΤΕ ΣΙΓΟΤΡΑΓΟΥΔΑ

Τι είναι η αγάπη, πόσο θα ζήσει;
Το γέλιο τού σήμερα θα σε αφήσει.
Αυτά που θα 'ρθουν δεν τα ξέρουμε:
Μην αργούμε, θα υποφέρουμε.
Φίλα με τώρα γλυκά στα δεκαέξι,
ο χρόνος τα νιάτα σίγουρα δεν θα αντέξει.



Η ομορφιά είναι μάταιο κι αμφίβολο αγαθό,
γυαλιστερό στολίδι που ξάφνου γίνεται θαμπό,
ανθός που μαραίνεται μόλις ανθίζει,
εύθραυστο γυαλί που σε λίγο ραγίζει.
Γυαλί και λουλούδι, αμφίβολο αγαθό,
νεκρό σε μία ώρα, χαμένο, θαμπό.
Και σαν αγαθά που χάνονται μεμιάς,
σαν θαμπάδα που με τρίψιμο δεν θα γυαλίσει,
σαν λουλούδια νεκρά, μαραμένα στο χώμα,
σαν σπασμένο γυαλί, δεν θα ξεκολλήσει,
έτσι χάνεται για πάντα η ομορφιά,
παρά τον πόνο, τα φτιασίδια, τη γιατρεία και το κόστος.

Μετάφραση: Ρέα Φραγκοφίνου







ΣΑΙΞΠΗΡ, Η ΑΥΘΕΝΤΙΑ

Ο Σαίξπηρ δεν αναδείχτηκε στον επιφανέστερο δραματουργό του Λονδίνου τυχαία· το επιθυμούσε και εργάστηκε προς αυτή την κατεύθυνση. [...] Ο Σαίξπηρ ήθελε ο κόσμος να θυμάται και να τιμά την αγάπη του μάλλον παρά τον όποιον αποδέκτη της. Στα σονέτα ο Σαίξπηρ στοχάζεται ουσιαστικά πάνω στην αληθινή φύση του εαυτού. Αντικείμενό του ήταν ο ίδιος ο εαυτός του και, στο πλαίσιο αυτού του έξυπνου και πνευματώδους σολιψισμού, οι άλλοι ήταν αξιαγάπητοι στον βαθμό που τον αγαπούσαν.

As θυμηθούμε την παρατήρηση του Ώμπου ότι στο Σόρντνιτς αρνιόταν να συμμετάσχει στις «κραιπάλες» των συναδέλφων του. Το μεγαλύτερο μέρος της επαγγελματικής ζωής του το πέρασε σε ενοικιαζόμενα δωμάτια, μακριά από την οικογένειά του. Γράμματα δεν σώζονται. Ίσως έγραψε πολύ λίγα. Για το πρόσωπό του υπάρχουν ελάχιστες αναμνήσεις, και, φυσικά, ο ίδιος ήταν μοναδικά ολιγόλογος για τον εαυτό του. Ήταν ντροπαλός, συνεσταλμένος ή ακατάδεκτος; Ένας από αυτούς τους χαρακτηρισμούς, ή όλοι, ίσως ταιριάζει με τον τρόπο ύπαρξής του στον κόσμο. Διαπιστώνουμε επίσης μέσω αφηγήσεων πως ήταν ερωτύλος, πνευματώδης, σχολαστικός και ευφραδής. Δεν υπάρχει αναγκαστικά κάποια αντίφαση. Πρέπει να θυμόμαστε ότι έπαιζε τον ρόλο του στον κόσμο με απόλυτη επιτυχία· επένδυσε με μεγάλη χαρά χαρακτήρες που, όπως ο Φάλσταφ, πλάθουν και αναπλάθουν τον εαυτό τους για κάθε πιθανή κατάσταση.

Ένδειξη της ισχυρής παρουσίας και αυθεντίας του είναι επίσης ότι σε όλες τις θεματικές και τους τρόπους που ενυπάρχουν στα σονέτα του είναι μοναδικά «σαιξπηρικός». Αυτό ίσως μοιάζει με κοινοτοπία, πρόκειται όμως για φαινόμενο άξιο συλλογισμού. Δεν υπάρχει συγγραφέας με τη δική του συνεπή και συνεχή ταυτότητα στην κωμωδία και στην τραγωδία, στον έμμετρο και στον πεζό λόγο, στη μυθιστορία και στην ιστορία. Κλέβει από τον εαυτό του, παρωδεί τον εαυτό του. Στα σονέτα τα γοερά του λόγια γύρω από τον έρωτα και το έμμοινο πάθος απηχούν τα λόγια του έγκλειστου στη φυλακή Ριχάρδου του Β΄· όποτε ο Σαίξπηρ τείνει στον στοχασμό, επιστρέφει στην ιδιωματική γλώσσα αυτού του θεατρίνου βασιλιά. Υπάρχουν τόσοι απόηχοι από τη *Δωδέκατη νύχτα* στα σονέτα, ώστε η τραχιά μορφή της μεταμφιεσμένης σε άντρα Βιόλα θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι δεσπόζει στην ποιητική ενότητα.

Τα λόγια μιας φράσης στο σονέτο 121 απηχούνται απ' άκρου εις άκρον στα έργα του: «Είμαι ό,τι είμαι». [...] Ο Σαίξπηρ είναι ταυτόχρονα τα πάντα και τίποτε. Είναι πολλοί και ωστόσο κανένας. Πρόκειται σχεδόν για ορισμό της ίδιας της αρχής της δημιουργίας, που είναι ουσιαστικά μια αρχή της οργάνωσης χωρίς αξίες ή ιδεώδη. Η Βιρτζίνια Γουλφ περιέγραψε τον Σαίξπηρ ως «ατάραχα απόντα-παρόντα», και αυτή η παράξενη ισορροπία φαίνεται να συνοψίζει τη φευγαλέα και εντούτοις πανταχού παρούσα μορφή του ταλέντου του στα έργα του. Η παρουσία του είναι καταφανής διά της απουσίας της. Διέθετε υπερβάλλουσα ανιδιοτέλεια, ένα αρνητικό τόσο έντονο, ώστε γινόταν θετικό. Μπορεί αρχικά να ήταν ζήτημα ενστίκτου ή ζωτικής αναγκαιότητας, αλλά από ένα σημείο και μετά έγινε μέρος ενός μελετημένου σχεδίου.

Υπάρχει, επομένως, το μυστήριο της αφάνειας, της μετριοφροσύνης και της αυτοϋποτίμησής του. Εύλογα φανταζόμαστε ότι συμβιβαζόταν με κάθε κατάσταση και κάθε πρόσωπο με το οποίο ερχόταν σε επαφή. Δεν διέθετε «ηθική» με τη συμβατική έννοια, εφόσον το ήθος καθορίζεται από τη δυσαρέσκεια και την αντιπάθεια. Δεν διέθετε ίχνος προσωπικής ματαιοδοξίας ή προσωπικής εκκεντρικότητας.

Πίτερ Ακρόντ,
Σαίξπηρ. Η Βιογραφία, ό.π., σ. 364-365.









ΕΓΚΩΜΙΟΝ ΤΟΥ ΣΑΪΞΠΗΡ

Πόσο γκρίζες θα ήταν πολλές ζωές, πολλές γλώσσες χωρίς τον Σαίξπηρ. [...] Από τους άνδρες και τις γυναίκες της ιστοριογραφίας, ο Σαίξπηρ είχε τη μεγαλύτερη ικανότητα να εκφράζει τον κόσμο. Μέσα του, τουλάχιστον όσο μπορούμε να φανταστούμε, οι συνάψεις της γλώσσας δικτυώνονταν, αποκτούσαν αμεσότητες και δυνάμεις αλληλεπίδρασης και δόμησης πέρα από τα συνηθισμένα. Σώμα και μαζί ψυχισμός, εντύπωση και αντίληψη απέκτησαν μάλλον γλωσσολογικό καλούπι στην είσοδο της συνείδησης ή, κατά κάποιον τρόπο, στα πρόθυρά της, υποβάλλοντας τα εσκεμμένα νοήματα, τη μεταφορά και την εικόνα σε εξαιρετικά ισχυρές πιέσεις δυνατοτήτων. Λες και η εσώτερη και η λειτουργική επιστράτευση των λέξεων στον Σαίξπηρ μπορούσε να χαλιναγωγήσει όχι μόνο την ετυμολογία τους και την προηγούμενη ιστορία τους, αλλά και τις περιβάλλουσες και αλληλοσυνδεόμενες δυνατότητες σημασίας και συνεκδοχής, τις δυνατότητες ανεξερεύντων ως τότε φωνητικών συνδυασμών και κάποιων εφεδρειών που βρίσκονταν σε λανθάνουσα κατάσταση στο θησαυροφυλάκιο του στοιχειώδους. Ο Σαίξπηρ έφερε όσο κανένα άλλο «γλωσσικό ζώο» το σύνολο της ψυχολογικής και υλικής πραγματικότητας, τα «πράγματα» που είναι ο κόσμος μας, σε ένα διαδίκτυο λέξεων και σύνταξης. Ειδικές γλώσσες –νομικές, στρατιωτικές, εμπορικές, αυλικές, θεατρικές, ερωτικές, πολιτικές, λαϊκές– συμβάλλουν να σχηματιστεί ένας ιστός που διασυνδέει μυριάδες όψεις και ολόκληρη κοινοπολιτεία συμφραζομένων με τη μεταβαλλόμενη ζωντάνια των ανθρώπινων πεπραγμένων. Στις σαιξπηρικές πράξεις του λόγου, η ρίζα και το κλαδί έχουν σχέση δυναμικής αλληλενέργειας.

Αυτά απαιτούν πρόσθετη ιδιοφυΐα. Ο Σαίξπηρ πρέπει να άκουγε κάθε λεκτικό γεγονός, ακόμα και μέσα του, διατυπωμένο αμέσως. Η έναρξη του λόγου ερχόταν μαζί με τον ομιλητή. Αυτή η δραματοποίηση είναι απτή ακόμα και στο πιο προσωπικό από τα *Σονέτα*. Καμιά ιδέα, οσοδήποτε κρυφή ή λεπτοδουλεμένη, καμιά πρόταση, οσοδήποτε γενική ή ανώνυμη, δεν φαίνεται να του έχει έρθει άφωνη. Ήρθε ενσαρκωμένη. [...] Άκουγε τον σφυγμό της ύπαρξης όσο λίγοι άλλοι άνδρες και γυναίκες και είχε την ικανότητα να μεταφράζει αυτόν τον «ήχο πλαισίου» (background noise, έκφραση που χρησιμοποιείται σήμερα στην κοσμολογία) σε δημόσιο ιδίωμα. Εξού και η σχεδόν απόκοσμη, ανεξήγητη λογική του αισθήματος που συνδέει ακόμα και τα πιο ιδιόμορφα, παθολογικά ή παροδικά πρόσωπά του –τον Φέστε, τον Ιάγο, τον Τρίνκουλο– με τα νοτιά κέντρα της ανθρωπότητάς μας. Ένα κείμενο του Σαίξπηρ αψηφά μονίμως τα συμπεράσματα ή την πλήρη διάγνωση. Είναι μονίμως καινούριο στην επαφή του με τη σκηνοθεσία, την παράσταση, την επιμέλεια έκδοσης ή την κριτική. Ύστερα απ’ αυτό, η αγγλική γλώσσα έγινε πλανητική. [...]

Η πρόθεσή του επιβιώνει από τις ανακατατάξεις και τις ιλαρές ή τις φριχτές απερισκεψίες της σκηνοθεσίας. Κάθε έργο του [...] είναι ένα σενάριο ξεχειλισμένο από διάφορες δυνατότητες, ανοικτό σε μεταπλάσεις που καινοτομούν, μονίμως υπό αίρεση. Πρόκειται για σχεδόν αντιθετικές εικόνες του ανθρώπου.

Οι σαιξπηρικές αναπαραστάσεις γεννιούνται απ’ αυτήν την ανυπότακτη, ευάλωτη, μονίμως μεταβαλλόμενη, θλιβερή, καταγέλαστη και απείρως συγκινητική υπόσταση που την αποκαλούμε ανθρώπινο σώμα. [...]

Ο Σαίξπηρ είναι τραγικωμικός σε κάθε του ίνα, όπως κι η ύπαρξή μας. Ξέρει πως κάποιος γεννιέται δίπλα ή ακόμα και σ’ έναν χαμηλότερο όροφο στο σπίτι του ισχυρού θανάτου. Πως δεν είναι ποτέ μόνο μεσάνυχτα ή μεσημέρι. [...]

George Steiner,
Errata: Ανασκόπηση μιας ζωής, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα 2005.
(Στο πρόγραμμα της παράστασης *Τίμων ο Αθηναίος* των Ουίλλιαμ Σαίξπηρ και Τόμας Μίντλτον,
Εθνικό Θέατρο, Αθήνα 2018, σ. 12-13.)





ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΆΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

ΛΟΓΙΣΤΗΡΙΟ

Λογιστής
Σάββας Χαραλάμπους

Ροδούλα Φιλίππου
Φωτεινή Κουρσάρη
Αθηνά Χατζηιωακείμ
Άντρη Χατζηπαπαπαναγιώτου

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ
ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρίνα Μαλένη

Νίκη Μουρουζή

**ΤΜΗΜΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ/
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρία Ευσταθίου

Άνδρη Διαμαντίδου

**ΤΜΗΜΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΕΙΩΝ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μάγδα Μακάρ

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΣ

Κυριακή Αργυρού

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Μαρία Σταφυλάρη-Κυριάκου
Χρύσω Αλεξάνδρου

Ιδιαιτέρα Διευθυντή
Ειρήνη Αναστασίου

ΤΑΜΕΙΟ

Γεωργία Κωνσταντίνου
Κωνσταντίνα Σάββα

ΑΠΟΘΗΚΕΣ

Φώτης Μύθιλλος
Μαρία Σαράντη

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΚΤΗΡΙΟΥ

Κωνσταντίνος Κωνσταντίνου
Σταύρος Ευλαμπίου

ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΓΡΑΦΕΙΩΝ

Πέτρος Κουλέρμος
Ελένη Ζαφείρη

ΒΟΗΘΗΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Έλενα Ανδρέου-Σεβαστίδου
Χριστίνα Φιλίππου
Ηλιάνα Φλωρίδου

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τεχνικός Προϊστάμενος/Συντονιστής
Χάρης Καυκαρίδης

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Ανώτερος Τεχνικός
Πέτρος Λουκά

Μηχανικοί Σκηνής
Λύσανδρος Λυσάνδρου
Δώρος Τσολάκης

Χριστάκης Παναγή
Μιχάλης Σταύρου
Μενέλαος Μενελάου
Αντρέας Αντρέου
Νικόλας Παπαχριστοφόρου

ΤΜΗΜΑ ΣΚΗΝΩΝ

Διευθυντής Σκηνής
Αχιλλέας Αχιλλέως

Βοηθός Διευθυντής Σκηνής
Κυριάκος Σάββα

Βοηθοί Σκηνής/Υπεύθυνοι
Δοκιμής και Παράστασης
Μαρία Χαραλάμπους
Κώστας Μενοίκου
Χάρης Ιωάννου

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ανώτερος Φωτιστής
Γεώργιος Κουκουμάς

Σταύρος Τάρταρης
Αρτέμης Χούτρης

ΤΜΗΜΑ ΗΧΟΥ

Γιώργος Χριστοφή
Στράτος Σταμάτης

ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΣ

Σπύρος Ιωαννίδης

ΑΜΠΙΓΙΕΖ

Μαρία Ορφανίδου-Χαραλάμπους

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΡΑΠΤΙΚΗΣ

Κωνσταντία Γερολεμίδου
Παναγιώτα Λαζάρου
Θεοδοσία Μαλέκκου Στυλιανού

ΘΥΡΩΡΟΙ/ΤΑΞΙΘΕΣΙΑ

Υπεύθυνη Υποδοχής Κοινού/
Θεατρικών Χώρων ΘΟΚ
Φαίη Αρότη

Στέλλα Ανδρέου-Χριστοδούλου
Παναγιώτα Αντωνίου
Ρίτα Αχιλλέως
Δόνα Εγγλεζάκη
Ευαγγελία Εγγλεζάκη
Μαρία Εφραίμ
Αργυρή Ηλία
Μαρία Ιωάννου
Χριστίνα Κάσια
Μαριάννα Κούρτη
Άρτεμη Κυριακίδη
Τώνια Μαντοβάνη
Ελευθερία Παντέλα
Άντρη Σπανού
Κατερίνα Φαρμακίδου
Έλενα Χαραλαμπίδου
Ραφαήλια Χατζηλύρα

ΕΚΔΟΣΗ
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΚΥΠΡΟΥ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Μαρία Ευσταθίου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ
Κυριακή Αργυρού

ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Δημήτρης Πήχας

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ / ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ
grafish design (Κατερίνα Τσεβά)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Πάυλος Βρυωνίδης

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
The Leaders Ltd



ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΚΥΠΡΟΥ

77 77 27 17

THOC.ORG.CY

