



ΜΑΡΙΝΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ-ΤΑΚΗ

**Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ
ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Δραματικό, μεταδραματικό θέατρο και ζητήματα ταυτότητας

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΥΠΟΒΛΗΘΕΙΣΑ
ΣΤΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2020



ΜΑΡΙΝΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ-ΤΑΚΗ

**Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ
ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Δραματικό, μεταδραματικό θέατρο και ζητήματα ταυτότητας

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΥΠΟΒΛΗΘΕΙΣΑ
ΣΤΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2020

ISBN 978-9963-695-70-6

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφια Διδάκτωρ: Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη

Τίτλος Διατριβής:

Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΣΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ
Δραματικό, μεταδραματικό θέατρο και ζητήματα ταυτότητας

Η παρούσα Διδακτορική Διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση Διδακτορικού Διπλώματος στο Πρόγραμμα Θεατρικές Σπουδές και εγκρίθηκε στις 10 Σεπτεμβρίου 2020 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή:

Αύρα Σιδηροπούλου

Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών
και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού
Πανεπιστημίου Κύπρου
(Επιβλέπουσα)

Γιώργος Ροδοσθένους

Αναπληρωτής Καθηγητής, University of Leeds
(Πρόεδρος Εξεταστικής Επιτροπής)

Άντρη Κωνσταντίνου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο
Frederick (μέλος)

Δημήτρης Ζαβρός

Επίκουρος Καθηγητής, University of
Wolverhampton (μέλος)

Γρηγόρης Ιωαννίδης

Αναπληρωτής Καθηγητής, Εθνικό και
Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (μέλος)

Αύρα Σιδηροπούλου

(Επιβλέπουσα)

Επίκουρη Καθηγήτρια στη Σχολή Ανθρωπιστικών και
Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Διερευνάται το ιστορικό πλαίσιο (κοινωνικό-πολιτικό) της Κύπρου κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα με σκοπό την κατάδειξη κομβικών για τη χώρα γεγονότων, τα οποία σημάδεψαν την ιστορία του νησιού και παράλληλα επηρέασαν, άλλα σε μεγαλύτερο και άλλα σε μικρότερο βαθμό, τη θεατρική παραγωγή ως προς τη θεματολογία των παραστάσεων και τις αισθητικές επιλογές των σκηνοθετών/τιδων. Μελετώνται οι σκηνοθετικές τάσεις που εμφανίζονται τον 21ον αιώνα. Δεδομένων των νεωτερικών προσεγγίσεων που παρατηρούνται την περίοδο αυτή εν συγκρίσει πάντοτε με προηγούμενες ή σύγχρονες, γίνεται διάκριση ανάμεσα στο δραματικό και μεταδραματικό θέατρο. Το δραματικό, στο οποίο εμπίπτει το μεγαλύτερο μέρος της κυπριακής θεατρικής παραγωγής, μελετάται μέσω της σκιαγράφησης του προφίλ των επτά παλαιότερων οργανισμών/θιάσων/ομάδων της Κύπρου. Στην κατηγορία αυτή εμπίπτουν παραστάσεις που διαμορφώνονται με βάση ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο, υπό την έννοια ότι ακολουθείται, στις πλείστες περιπτώσεις, το γενικό σχήμα «συγγραφέας-θεατρικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Παράλληλα, εξετάζεται το φαινόμενο της μεταφοράς μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή, με σκοπό να διερευνηθεί η συχνότητά του στο κυπριακό θέατρο, οι λόγοι που οδηγούν ολοένα και περισσότερο την τελευταία εικοσαετία σε αυτή την επιλογή, καθώς και η πρόσληψη των εν λόγω παραστάσεων από την κριτική, και γενικότερα του εγχειρήματος της μεταφοράς μη θεατρικών κειμένων στο θέατρο. Στο μεταδραματικό θέατρο κατατάσσονται οι παραστάσεις που εμφανίζουν πιο καινοτόμο και πειραματικό χαρακτήρα. Η έρευνα εστιάζει δομικά και θεματικά σε τέσσερις άξονες (κείμενο, τόπος, θεατής, σκηνοθέτης) που καθορίζουν τα σκηνικά είδη (θέατρο συγκεκριμένου χώρου, θέατρο της επινόησης, σωματικό θέατρο, πειραματικό μουσικό θέατρο, συμβάντα-δρώμενα, παραστατικά γεγονότα σε εικαστική εγκατάσταση) στα οποία κατατάσσεται, για τους σκοπούς της έρευνας, το έργο των σύγχρονων Κυπρίων σκηνοθετιδων/των. Επίσης, μελετάται η θέση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, ως σκηνοθετική επιλογή. Συγκεκριμένα, καταγράφεται και αξιολογείται η χρήση και η λειτουργία της στις σύγχρονες παραστάσεις ως ιδεολογικό-πολιτικό μέσο επικοινωνίας με τους θεατές. Τέλος, διερευνάται η θέση του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου στον παγκόσμιο χάρτη, κυρίως τον ευρωπαϊκό, μέσω της συμμετοχής του σε διεθνείς διοργανώσεις και θεσμούς.

Abstract

The historical (socio-political) context of Cyprus during the first twenty years of the 21st century is investigated in order to point out key events for the country, which marked the history of the island and at the same time influenced, to a greater and lesser degree, the theatrical production in terms of the themes of the performances and the aesthetic choices of the directors. The directorial trends that appear in the 21st century are studied. Given the modern approaches observed in this period, always compared to previous or modern ones, a distinction is made between dramatic and post-dramatic theatre. The dramatic, which includes most of the Cypriot theatrical production, is studied by sketching the profile of the seven oldest organizations/troupes/groups in Cyprus. This category includes performances based on a more traditional model, in the sense that in most cases, the general pattern "writer-play-director-actor-spectator" is followed. At the same time, the phenomenon of transferring non-theatrical texts to the stage is examined, in order to investigate its frequency in the Cypriot theatre, the reasons that lead more and more in the last twenty years to this choice, as well as the reception of these performances by critics, and in general the project of transferring non-theatrical texts to the theatre. In the post-dramatic theatre the performances that are classified the ones that show a more innovative and experimental character. The research focuses structurally and thematically on four axes (text, place, spectator, director) that define the stage genres (site-specific theatre, devised theatre, physical theatre, experimental musical theater, happenings, installation theatre) in it which classifies, for the purposes of the research, the work of contemporary Cypriot directors. Also, the position of the Greek Cypriot dialect in the modern theatrical practice is studied, as a directorial choice. Specifically, its use and function in contemporary performances as an ideological-political means of communication with the spectators is recorded and evaluated. Finally, the place of the modern Cypriot theatre on the world map, mainly the European one, is investigated through its participation in international events and institutions.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες εκφράζω στην επιβλέπουσά μου κα Αύρα Σιδηροπούλου τόσο για την καθοδήγηση όσο και τη στήριξή της κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής, καθώς και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής Γιώργο Ροδοσθένους και Άντρη Κωνσταντίνου για την πολύτιμη βοήθειά τους. Επίσης, ευχαριστώ τους καθηγητές Δημήτρη Ζαβρό και Γρηγόρη Ιωαννίδη για τον χρόνο που αφιέρωσαν στη διατριβή μου καθώς και για τις εισηγήσεις που έκαναν. Τέλος, ευχαριστώ όλους όσους με βοήθησαν με οποιοδήποτε τρόπο κατά την εκπόνηση της διατριβής.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	12
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ	12
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ	15
ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ	22
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	23
ΔΟΜΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ	24
ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ.....	25
1. Η σκηνοθετική τέχνη	25
2. Δραματικό και μεταδραματικό θέατρο	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	36
ΙΣΤΟΡΙΚΟ (ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ) ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ 2000	
ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2020 ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑ ΣΕ ΑΥΤΟ	36
1.1. Πολιτικά γεγονότα και θέατρο κατά τον εικοστό αιώνα	36
1.2. Πολιτικά και κοινωνικά ορόσημα των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα και θέατρο	40
1.2.1. Ιστορικά γεγονότα	40
1.2.2. Θεσμοί	47
1.3. Ο/η σκηνοθέτης/τις στο κυπριακό θέατρο	54
1.4. Συνόψιση.....	63
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.	65
ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	65
2.1. Εισαγωγή	65
2.2. Θεατρικοί οργανισμοί/θίασοι.....	67
Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου.....	67
Σατιρικό Θέατρο	78
ΕΘΑΛ	80
Θέατρο Ένα	83

Θέατρο Σκάλα	85
Θέατρο Διόνυσος	87
Θέατρο Ανεμόνα	89
2.3. Η χρήση μη θεατρικών κειμένων ως σκηνοθετική επιλογή	90
2.3.1. Μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στην κυπριακή σκηνή	94
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.	114
ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟ/ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	114
3.1. Εισαγωγή	114
3.2. «Θέατρο συγκεκριμένου χώρου» (site-specific theatre)	117
3.2.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά	117
3.2.2. Παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου» (site-specific theatre) στην Κύπρο	120
Fresh Target Theatre Ensemble	121
Paravan Proactions	126
Open Arts	129
Φανταστικό Θέατρο	132
Alpha Square	134
Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ	136
Rooftop Theatre Group	138
3.2.3. Συμπεράσματα	141
3.3. «Θέατρο επινόησης» (devised theatre)	144
3.3.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά	144
3.3.2. Παραστάσεις «θεάτρου επινόησης» (devised theatre) στην Κύπρο	148
Rooftop Theatre Group	150
Persona	153
Paravan Proactions	156

One/Off.....	160
Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ.....	166
Θέατρο Δέντρο.....	169
Avendre	171
Theater Collective Srsly Yours	175
Enact Theatre	180
3.3.3. Συμπεράσματα.....	183
3.4. «Σωματικό θέατρο» (physical theatre).....	186
3.4.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά.....	186
3.4.2. Παραστάσεις «σωματικού θεάτρου» (physical theatre) στην Κύπρο.....	189
Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος.....	189
Υπερβατικό θέατρο	198
ΘΟΚ	202
Στέφανος Δρουσιώτης.....	205
Point to Contemporary Theatre	208
Θεατρική ομάδα Πυτζάμα Καρέκλα	208
3.4.3. Συμπεράσματα.....	210
3.5. «Πειραματικό Μουσικό Θέατρο» (experimental musical theatre).....	212
3.5.1. Εισαγωγή	212
3.5.2. Πειραματικές παραστάσεις με στοιχεία Μουσικού Θεάτρου (experimental musical theatre) στην Κύπρο.....	213
Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ.....	214
Paravan Proactions	218
Persona.....	220
Form(art)	221
Νεκτάριος Ροδοσθένους.....	222

3.5.3. Συμπεράσματα.....	222
3.6. «Συμβάντα-δρώμενα» (Happenings).....	224
3.6.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά.....	224
3.6.2. «Συμβάντα-δρώμενα» (Happenings) στην Κύπρο.....	225
Paravan Proactions	226
Λία Χαράκη	229
3.7. «Παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις» (Installation theatre)	232
3.7.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά.....	232
3.7.2. «Παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις» (installation theatre) στην Κύπρο.....	233
RainZonanceS3.....	233
Σκηνικές Υποθέσεις	234
3.7.3. Συμπεράσματα.....	239
3.8. Σύγχρονη πειραματική κυπριακή δραματουργία και σκηνοθεσία	240
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.	252
Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ.....	252
4.1. Εισαγωγή	252
4.2. Παραστάσεις στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο	256
4.3. Συμπεράσματα.....	284
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	288
«ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ» ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΥΠΡΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΣΚΗΝΗ.....	288
5.1. Εισαγωγή	288
5.2. Διοργανώσεις	288
5.2.1. Ευρωπαϊκά Φεστιβάλ	288
5.2.2. Ευρωπαϊκά Προγράμματα/Διεθνείς Συνεργασίες	293

5.2.3. Πάφος Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2017	302
5.2.4. Διεθνές Φεστιβάλ Επιδαύρου	316
5.2.5. «Εβδομάδα Κυπριακού Έργου στην Αθήνα»	318
5.2.6. «Buffer Fringe Performing Arts Festival»	319
5.3. Συμπεράσματα.....	321
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	322
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	326
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	
Θεατρικοί Οργανισμοί/Θίασοι/Ομάδες.....	348
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2	351
Σκηνοθέτες/ιδες.....	351
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3	357
Δείγμα ημιδομημένης συνέντευξης.....	357
Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους.....	358
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ	362

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η σκηνοθετική τέχνη των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα στην Κύπρο αποτελεί ένα ενδιαφέρον, αλλά ανεξερευνήτο πεδίο, αφού πρόκειται για κάτι σύγχρονο και εν εξελίξει. Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός ότι η εικόνα που επικρατεί στο θεατρικό τοπίο της Κύπρου μέχρι τα τέλη του εικοστού αιώνα διαφοροποιείται με το πέρασμα στη νέα χιλιετία σε μεγάλο βαθμό και σε πολλούς τομείς. Η παρούσα διδακτορική διατριβή, που έχει ως αντικείμενο τη μελέτη της σκηνοθεσίας στην Κύπρο κατά την πρώτη εικοσαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, επιχειρεί να φωτίσει το πεδίο αυτό, εστιάζοντας μόνο στο επαγγελματικό θέατρο της ελληνοκυπριακής κοινότητας, που απευθύνεται σε ενήλικο κοινό, χωρίς να αγγίζει τον χώρο του παιδικού θεάτρου (με εξαίρεση την αναφορά σε συγκεκριμένες παραστάσεις που κρίθηκε αναγκαίο εφόσον απευθύνονταν και σε ενήλικο κοινό), επειδή πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το οποίο αποτελεί ήδη από μόνο του ένα εκτεταμένο πεδίο έρευνας. Άλλωστε, το θέατρο για παιδιά και νέους έχει πλέον καθιερωθεί στη συνείδηση των θεατών ως μια ιδιαίτερη μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, και συνεπώς χρήζει συστηματικής επιστημονικής μελέτης. Επίσης, δεν γίνεται αναφορά στη θεατρική δραστηριότητα των άλλων κοινοτήτων του νησιού, εκτός από κάποιες παραγωγές του Lefkoşa Belediye Tiyatrosu¹ της τουρκοκυπριακής κοινότητας, που έγιναν σε συνεργασία με το Σατιρικό Θέατρο, καθότι αποτελεί άλλο ένα μεγάλο πεδίο έρευνας, που δεν είναι δυνατό να μελετηθεί στην παρούσα διατριβή.

Αρχικά, γίνεται σύντομη αναδρομή στα ιστορικά γεγονότα του 20ού αιώνα, καθώς και στο θέατρο της Κύπρου, κυρίως, από τη δεκαετία του 1940, όταν αυτό αρχίζει να αποκτά επαγγελματική μορφή, μέχρι το 2000. Κατά τη δεκαετία του 1960 καθιερώνεται ο/η σκηνοθέτης/τις ως βασικός συντελεστής της παράστασης και παράλληλα αρχίζουν να ξεχωρίζουν κάποιες προσωπικότητες στον χώρο της σκηνοθεσίας. Δεδομένου του ότι η παρούσα διατριβή αφορά την περίοδο από το 2000 και έπειτα, καθώς και του ότι δεν έχει διερευνηθεί συστηματικά η τέχνη της σκηνοθεσίας του 20ού αιώνα, η αναφορά στις

¹ Το Θέατρο του Τουρκικού Δήμου της Λευκωσίας (Lefkoşa Türk Belediye Tiyatrosu) ιδρύθηκε το 1980 από τους Yaşar Ersoy, Osman Alkaş, Erol Refikoğlu και Işın Cem. Ο θίασος, που μετονομάζεται αργότερα σε Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, διευρύνει το ρεπερτόριό του, επιδίδεται στη διοργάνωση ποικίλων σχετικών δραστηριοτήτων όπως φεστιβάλ κ.ά. και εργάζεται για την επαναπροσέγγιση των δύο κοινοτήτων.

προαναφερθείσες δεκαετίες είναι αναγκαία, ώστε να είναι ορατή η διαδρομή της τέχνης του/της σκηνοθέτη/τιδας στην Κύπρο, να εξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με τις τάσεις της σκηνοθεσίας κατά τις δεκαετίες που προηγούνται της υπό μελέτη περιόδου, και να ακολουθήσει η σχετική σύγκριση με την πρακτική των επόμενων χρόνων.

Ακολούθως, παρουσιάζονται κοινωνικά και πολιτικά ορόσημα της υπό εξέταση περιόδου, έτσι ώστε να δοθεί μια ολοκληρωμένη και εναργής εικόνα για το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η σύγχρονη σκηνοθεσία. Στόχος είναι η έρευνα να οδηγήσει σε πιο ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τη σκηνοθετική τέχνη, καθώς το θέατρο είναι ένα κατεξοχήν κοινωνικό φαινόμενο, που απορρέει και συνεπώς σχετίζεται άμεσα με το συγκεκριμένο της εποχής μέσα στην οποία εκτυλίσσεται και εξελίσσεται.

Το κύριο μέρος της έρευνας εστιάζει στην καθαυτό καλλιτεχνική παραγωγή της Κύπρου των αρχών του 21ου αιώνα, διότι παρατηρείται ότι την περίοδο αυτή μια μερίδα καλλιτεχνών προσεγγίζει τις παραστάσεις της με έναν καινούριο τρόπο, λειτουργώντας, δηλαδή, διαφορετικά εν συγκρίσει με προηγούμενες ή σύγχρονες θεατρικές απόπειρες και εισάγοντας νέες μορφές στη θεατρική πράξη. Διαπίστωση που μας επιτρέπει να μιλάμε για την ύπαρξη νέων μοντέλων σκηνοθεσίας και προκειμένου να καταστεί δυνατός ο εντοπισμός και ακολούθως η ανάλυση αυτών των τάσεων, λαμβάνονται υπόψη τέσσερις μεθοδολογικοί άξονες ανάλυσης –κείμενο, χώρος παράστασης, θεατής, μοντέλο σκηνοθεσίας– ως προς τον ιδιαίτερο τρόπο δουλειάς της/του σκηνοθέτιδας/τη. Μελετάται, κατά πόσο οι σκηνοθέτες/τιδες χρησιμοποιούν ένα δοσμένο κείμενο ή δημιουργούν οι ίδιοι νέο εκ του μηδενός, αν βασίζονται σε ήδη υπάρχοντα για να δημιουργήσουν καινούργιο, αν σκηνοθετούν έργα με γραφή που παρεκκλίνει από τη δομή του δραματικού θεάτρου, αν οι παραστάσεις ανεβαίνουν σε συμβατικούς θεατρικούς χώρους ή εναλλακτικούς, αν ο ρόλος του θεατή είναι παθητικός ή πιο ενεργητικός, αν ο τρόπος δουλειάς της/του σκηνοθέτιδας/τη είναι συγκεντρωτικός ή πιο συλλογικός και πού δίνεται έμφαση (κείμενο, σώμα-κίνηση, μουσική, χώρος).

Αυτές οι νέες τάσεις μας επιτρέπουν επίσης να διαχωρίσουμε τη μελέτη στη βάση του διαχωρισμού «δραματικού» και «μεταδραματικού» θεάτρου, αν και εξ αρχής καθίσταται σαφές ότι μεγάλος αριθμός παραστάσεων δύσκολα κατατάσσεται ξεκάθαρα στη μία ή στην άλλη κατηγορία. Ο όρος δραματικό θέατρο αφορά στο μεγαλύτερο μέρος της θεατρικής παραγωγής της Κύπρου και περιλαμβάνει παραστάσεις στις οποίες ακολουθείται, συνήθως, το σχήμα «συγγραφέας-θεατρικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Πρόκειται για παραστάσεις που

εστιάζουν στο ίδιο το κείμενο –τον δραματικό λόγο. Στο κεφάλαιο που πραγματεύεται το δραματικό θέατρο σκιαγραφείται το προφίλ επτά οργανισμών/θιάσων/ομάδων του κυπριακού θεάτρου που μετέρχονται, σε γενικές γραμμές, πιο συμβατικές προσεγγίσεις στις παραστάσεις τους. Επίσης, μελετάται το φαινόμενο της χρήσης μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή με παρουσίαση και ανάλυση συγκεκριμένων παραγωγών.

Παρόλο που, όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο μεγαλύτερος όγκος της θεατρικής παραγωγής της Κύπρου εμπίπτει στην κατηγορία του δραματικού θεάτρου, στην παρούσα διατριβή δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις παραστάσεις του μεταδραματικού θεάτρου σε μια προσπάθεια σκιαγράφησης των νέων τάσεων που παρατηρούνται και οι οποίες διαφοροποιούν το θεατρικό τοπίο. Ο όρος «μεταδραματικό» θέατρο σηματοδοτεί μεν τον συνεχιζόμενο συσχετισμό παράστασης και δραματικού λόγου, περιγράφει όμως ταυτόχρονα –με το πρόθεμα «μετά»– ένα θέατρο στο οποίο ο λόγος δεν αποτελεί πλέον το κυρίαρχο στοιχείο, αλλά ένα μόνο από τα στοιχεία του.² Πρόκειται, δηλαδή, για παραστάσεις που προτείνουν έναν διαφορετικό τρόπο ανάγνωσης του «κειμένου», χρησιμοποιώντας καινούριες φόρμες, τεχνικές αλλά και φιλοσοφία πρόσληψης. Λεπτομερής διάκριση μεταξύ των όρων δραματικό-μεταδραματικό θέατρο γίνεται στην εισαγωγική ενότητα «Ζητήματα ορολογίας». Επισημαίνεται ότι η μεταδραματική πρακτική χαρακτηρίζεται από ποικιλομορφία, με αποτέλεσμα κάποιες παραστάσεις, οι οποίες επισημαίνονται στην εκάστοτε ενότητα, να ανήκουν εκ των πραγμάτων σε πέραν του ενός σκηνικά είδη, όπως αυτά θα καθοριστούν στην πορεία. Τέλος, δεδομένου ότι ένα καλλιτεχνικό γεγονός, δεν μπορεί να τεθεί σε καλούπια και να εγκλωβιστεί σε αυτά λόγω της ίδιας της φύσης του, συνεπάγεται ότι οποιαδήποτε προσπάθεια ταξινόμησης των παραστάσεων στις προαναφερθείσες κατηγορίες γίνεται με πάσα επιφύλαξη λόγω της ρευστότητας των ορίων ανάμεσα στα είδη.

Η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στην ολότητα ή σε επιλεγμένα σημεία μιας παράστασης, από ομάδα σκηνοθετών της νέας γενιάς, αποτελεί ένα εξίσου ενδιαφέρον φαινόμενο προς διερεύνηση. Σε ξεχωριστό κεφάλαιο μελετάται η χρήση της διαλέκτου ως αισθητική και ιδεολογική επιλογή του/της σκηνοθέτη/τιδας, που στοχεύει στην άμεση μετάδοση του μηνύματος στο κοινό με ένα μέσο οικείο προς αυτό.

² Lehmann (2006).

Στο τελευταίο κεφάλαιο επιχειρείται να διερευνηθεί η θέση του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου στον παγκόσμιο χάρτη, κυρίως τον ευρωπαϊκό, μέσω διαφόρων διοργανώσεων και θεσμών.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η μελέτη της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου 2000-2020 παρουσιάζει σημαντικό βαθμό δυσκολίας ως προς τη συγκέντρωση πληροφοριών που αφορούν την πρόσληψη των παραστάσεων, καθώς και τις διαφορετικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις αυτών. Αν και οι γνώσεις μας για το κυπριακό θέατρο έχουν εμπλουτιστεί αρκετά με τις σχετικά πρόσφατες μελέτες των Κατσούρη³ και Κωνσταντίνου,⁴ μέχρι και τη συγγραφή της παρούσας διατριβής δεν έχουν δημοσιευθεί μονογραφίες ή εκτενείς μελέτες που να επικεντρώνονται στη σκηνοθεσία στην Κύπρο κατά τον 21ο αιώνα, παρά μόνο άρθρα⁵ που αφορούν κυρίως τη σκηνοθεσία κατά τις προηγούμενες δεκαετίες.

Η παράσταση αποτελεί, λοιπόν, ένα εφήμερο γεγονός, το οποίο είναι παροδικό και η ανάλυσή της τείνει να υπογραμμίζει το γεγονός και την επίδραση που ασκεί στους θεατές σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Σύμφωνα με τον Balme, η ανάλυση μιας παράστασης, μέχρι πριν από τέσσερις δεκαετίες περίπου, θεωρείτο πρακτικά αδύνατη, λόγω των δυσκολιών που προέκυπταν στην προσπάθεια καταγραφής της. Το πρόβλημα φαίνεται να «λύθηκε» τόσο με την τεχνολογική ανάπτυξη, με την οποία δίνεται η ευκαιρία μαγνητοσκόπησης της παράστασης, όσο και με την ανάπτυξη του κλάδου της σημειωτικής του θεάτρου και της ευέλικτης έννοιας που δίνει στο «κείμενο».⁶ Για τη μεθοδολογία ανάλυσης θεατρικών παραστάσεων έχουν μιλήσει μεταξύ άλλων οι Patrice Pavis,⁷ Erika Fischer-Lichte,⁸ Anne Ubersfeld,⁹ Elaine Aston και George Savona,¹⁰ Christopher B. Balme,¹¹ Martin Jacqueline και Willmar Sauter,¹² και Stanton B. Garner.¹³ Σύμφωνα με τη βιβλιογραφική επισκόπηση, τα εργαλεία για μια

³ Κατσούρης (2005).

⁴ Κωνσταντίνου (2007).

⁵ Κωνσταντίνου (2013α), Κωνσταντίνου (2016).

⁶ Balme (2016) 167-168.

⁷ Pavis (2003).

⁸ Fischer-Lichte (1992).

⁹ Ubersfeld (1999).

¹⁰ Aston & Savona (1991).

¹¹ Balme (2016).

¹² Martin & Sauter (1997).

¹³ Stanton, B. Garner (1994).

επιτελεστική ανάλυση, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από την ερευνήτρια κατά τη διαδικασία συγγραφής της διατριβής, θα μπορούσαν να συνοψιστούν στον εξής πίνακα:

Παραγωγή	Πρόσληψη
Σκηνοθετικό τετράδιο, πρόγραμμα παράστασης, υλικό προβολής, συνεντεύξεις καλλιτεχνών στον Τύπο και στην ερευνήτρια, σχέδια/μακέτες σκηνικών και κοστούμιών, παρατηρήσεις πρόβας από τους/τις σκηνοθέτες/τιδες.	Σημειώσεις ερευνήτριας από την παρακολούθηση της παράστασης, κριτικές θεάτρου, φωτογραφίες, μαγνητοσκοπημένες καταγραφές.

Για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής χρησιμοποιούνται πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Αρχικά, μελετάται, μέσω άρθρων, η παρουσία της/του σκηνοθέτιδας/τη στην Κύπρο από το 1940 μέχρι και το 2000. Ακολούθως, γίνεται ανασκόπηση του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν οι παραστάσεις της χρονικής περιόδου που εξετάζεται και διερευνάται πώς επηρέασε μερίδα καλλιτεχνών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία παραστάσεων εμφανώς επηρεασμένων ή και εμπνευσμένων απ' αυτό. Το κύριο μέρος της διατριβής μελετά μέσα από την παραστασιογραφία της τελευταίας εικοσαετίας τη μέθοδο δουλειάς των σκηνοθετών/τιδων, εστιάζοντας κυρίως στους προαναφερθέντες άξονες (κείμενο, χώρος παράστασης, θεατής, μοντέλο σκηνοθεσίας). Για την παραστασιογραφία της περιόδου που εξετάζεται αντλούνται πληροφορίες από προσωπικά αρχεία των καλλιτεχνών, των θεατρικών ομάδων, του Θεατρικού Μουσείου Κύπρου (αφίσες και προγράμματα παραστάσεων –τα οποία πέρα από τη διανομή, μερικές φορές περιέχουν χρήσιμες δηλώσεις από την ομάδα παραγωγής), από την ετήσια περιοδική έκδοση *Θέατρο στην Κύπρο* από το Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου,¹⁴ από δελτία Τύπου, συνεντεύξεις και δημοσιεύματα στον Τύπο και στα ηλεκτρονικά μέσα.

Κατά τη διαδικασία της επιτελεστικής ανάλυσης αξιοποιούνται οι σχετικές κριτικές που γράφτηκαν για τις παραστάσεις. «Αν το θέατρο έχει σημασία, έχει σημασία και η γνώμη πάνω σε αυτό»¹⁵ και «η θεατρική κριτική εξασφαλίζει διάρκεια στο προσωρινό και διεκδικεί έτσι ένα

¹⁴ Τόμοι: 2005, 2007, 2008, 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013.

¹⁵ Hudson (2006) 146.

είδος αχρονικής διαχρονικότητας».¹⁶ Η κριτική προσφέρει ένα σημαντικό σημείο σύγκρισης με τον βαθμό παρατηρητικότητας και αντίληψης του/της επαγγελματία κριτικού (τι βλέπει ή τι δεν βλέπει). Οι κριτικές αποδεικνύονται χρήσιμες, κυρίως, όταν μπορούν να μελετηθούν για σκοπούς σύγκρισης. Μερικές φορές διατυπώνονται διαμετρικά αντίθετες απόψεις και αναγνώσεις της ίδιας παράστασης. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το έργο της ανάλυσης δεν είναι να διαλέξει τη «σωστή» κριτική αλλά να μελετήσει γιατί μια παραγωγή ή μια συγκεκριμένη σκηνή προκάλεσε τέτοια διαμάχη.

Μελετώνται διεξοδικά όσες κριτικές κατέστη δυνατόν να εξασφαλιστούν, δημοσιευμένες σε κυπριακές εφημερίδες, σε πολιτιστικά περιοδικά, καθώς και σε διαδικτυακές ενημερωτικές πλατφόρμες και ιστοσελίδες. Επισημαίνεται ότι υπήρξαν περιπτώσεις παραστάσεων για τις οποίες δεν εντοπίστηκε καμία κριτική ή μόνο μία. Στην περίπτωση αυτή παρατίθεται η κριτική και δηλώνεται ως το μοναδικό κριτικό κείμενο που διαθέτει η ερευνήτρια. Συστηματική κριτική σε εβδομαδιαία βάση παρουσιάζει μόνο η εφημερίδα *Ο Φιλελεύθερος* και τα τελευταία χρόνια ο *Πολίτης* (από το 2017 και έπειτα). Στις υπόλοιπες εφημερίδες ο έγκυρος και επιστημονικά τεκμηριωμένος κριτικός λόγος περί θεάτρου είναι σπάνιος έως ανύπαρκτος. Επίσης, συστηματική στήλη κριτικής παρουσιάζουν τα τριμηνιαία περιοδικά *Άνευ* («περιοδικό λόγου, τέχνης και προβληματισμού»), το θεατρικό περιοδικό *Επί Σκηνής*, το οποίο κυκλοφόρησε από το 2002 έως το 2008, καθώς και το περιοδικό πολιτιστικού περιεχομένου *Νέα Εποχή*, μέχρι το 2013, έκτοτε παρουσιάζεται εξαιρετικά σπάνια.

Οι κριτικές που αφορούν στην παραστασιογραφία που μελετάται έχουν, στην πλειονότητά τους, τη μορφή «review», δηλαδή είναι σύντομης έκτασης και δεν είναι ιδιαίτερα αναλυτικές, καθώς εστιάζουν σε συγκεκριμένη παράσταση κάθε φορά, εκτός ελαχίστων περιπτώσεων όταν πρόκειται για άρθρο «criticism», το οποίο αναφέρεται μεν σε συγκεκριμένη παράσταση, αλλά παράλληλα αναπτύσσει και μια θεωρητική οπτική, είναι αναλυτικό, συγκρίνει παραστάσεις, σχολιάζει συστηματικά το κείμενο του έργου, εμβαθύνει αρκετά και είναι εκτενέστερο.¹⁷ Η έκταση μιας κριτικής εξαρτάται πάντοτε από τον χώρο που διαθέτει το έντυπο που τη φιλοξενεί (εφημερίδα-περιοδικό), καθώς και από τον χρόνο που έχει στη διάθεσή της/του η/ο κριτικός. Τα κριτικά κείμενα που συγκεντρώθηκαν καλύπτουν την περίοδο 2000-2020, διάστημα το οποίο χαρακτηρίζεται από κρίσιμα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, ορισμένα εκ των οποίων

¹⁶ Βερβεροπούλου (2008) 446.

¹⁷ Για τους όρους «review» και «criticism» βλ. Βερβεροπούλου (2008) και της ίδιας (2009).

πέρασαν και στην κριτικογραφία μέσω του σχολιασμού των παραστάσεων ως άμεσα σχετιζόμενα με αυτές.

Σε κάποιες περιπτώσεις κριτικών φαίνεται ότι εν αρχή ην το δραματικό κείμενο, συνεπώς, όπως επισημαίνει η Βερβεροπούλου, αυτή την αφετηριακή γωνία λήψης επιλέγουν για να αγκιστρώσουν τον αναγνώστη τους,¹⁸ αντιμετωπίζοντας εκ προοιμίου με επιφύλαξη οποιαδήποτε μορφή πειραματισμού. Για τον λόγο αυτό συναντούμε σε κριτικά κείμενα φράσεις όπως «απλά ερμήνευσε τις προθέσεις του συγγραφέα χωρίς παρερμηνείες και δικές της παρεμβάσεις, ως είθισται, κακώς βέβαια, να κάνουν τελευταία κάποιοι σκηνοθέτες»,¹⁹ «[...] δεν πρόδωσε τον Ίψεν. Έσκυψε με ιδιαίτερη προσοχή και φροντίδα στις σελίδες της Έντα Γκάμπλερ»,²⁰ «[...] σεβάστηκε απόλυτα με την πρότασή του τόσο το γράμμα όσο και το πνεύμα του έργου». ²¹ Επίσης, συναντούμε περιπτώσεις κριτικών που δεν παρουσιάζουν σταθερότητα στην αισθητική γραμμή που ακολουθούν. Για όλες τις προαναφερθείσες περιπτώσεις, αν είναι η μοναδική κριτική που εντοπίστηκε, παρατίθεται με κάθε επιφύλαξη.

Ως προς τη δομή των κριτικών κειμένων στο πρώτο μέρος, συνήθως, γίνεται μια ευσύνοπτη πραγματολογική παρουσίαση, δραματολογική ανάλυση και ερμηνευτική αποτίμηση του κάθε δραματικού κειμένου, υπενθυμίζοντάς το τρόπον τινά ή συστήνοντάς το εξαρχής στο κοινό. Το κύριο μέρος αφιερώνεται στο παραστασιακό κείμενο, όπου η/ο κριτικός, στις πλείστες περιπτώσεις, καλύπτει ονομαστικά και πληροφοριακά, αν αυτό είναι δυνατό, όλους τους συμμετέχοντες, χωρίς βέβαια να αφιερώνει πάντοτε την ίδια έκταση σε όλους. Η αναφορά στη σκηνοθεσία είναι από τα βασικά στοιχεία ενός κριτικού κειμένου, και ως εκ τούτου προηγείται, συνήθως, ο/η σκηνοθέτης/τις των άλλων συντελεστών. Επισημαίνεται ότι σε αρκετές περιπτώσεις ο σχολιασμός δεν είναι επαρκής ή είναι γενικόλογος, χωρίς να προσφέρει μια ξεκάθαρη εικόνα της σκηνοθετικής προσέγγισης. Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι παρουσιάζεται μεγάλη απόκλιση ως προς την αξιοπιστία των κριτικών στο κυπριακό θέατρο, συνεπώς οι κριτικές αξιολογούνται και χρησιμοποιούνται ανάλογα. Η Βερβεροπούλου, κάνοντας μια ανασκόπηση στις κριτικές που γράφτηκαν για τις κυπριακές παραστάσεις της περιόδου 2005-2015, επισημαίνει τα στοιχεία που αξιολογούν οι κριτικοί, αλλά και τις αδυναμίες που

¹⁸ Βερβεροπούλου (2008) 461.

¹⁹ Κατσούρη (2009) *Άνευ*, τεύχ.32, 86.

²⁰ Κατσούρη (2004) *Άνευ*, τεύχ.14, 76.

²¹ Συμεού (2008) *Νέα Εποχή*, τεύχ.296, 67.

παρουσιάζουν τα κείμενά τους, καταλήγοντας στο ότι «κριτικός λόγος υπάρχει στην Κύπρο και, όπως συμβαίνει παγκοσμίως, εμφανίζει διάφορα πρόσωπα, αλλά και παθογένειες».²²

Παράλληλα, πραγματοποιείται έρευνα πεδίου, με τη συστηματική παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων είτε διά ζώσης, είτε βιντεοσκοπημένων, που είναι προσβάσιμες ολόκληρες ή εν μέρει. Για ένα μικρό μέρος θεατρικών παραστάσεων δεν κατέστη δυνατή η παρακολούθησή τους. Οι μαγνητοσκοπημένες καταγραφές αποτελούν μία από τις βασικότερες πηγές πληροφόρησης για μια παράσταση, καθότι μια καταγραφή σε βίντεο μπορεί να αιχμαλωτίσει άπειρες λεπτομέρειες. Σύμφωνα με τον Marco De Marinis, στο άρθρο του «A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in the Theatre»²³ οι καταγραφές σε βίντεο παραμένουν η καλύτερη προσέγγιση του ζωντανού γεγονότος και σίγουρα βοηθούν στην ανάλυση πολλών πλευρών της σκηνοθεσίας. Σχετικά με τις σημειώσεις που προκύπτουν ως καταγραφή των εντυπώσεων κατά τη διάρκεια της παράστασης είτε αμέσως μετά, είναι εξ ορισμού πολύ υποκειμενικές, αλλά «το γεγονός αυτό δεν διαφέρει καθόλου από τις σχέσεις που δημιουργούνται από οποιοδήποτε άλλο αισθητικό αντικείμενο, εκτός από το ότι η εφήμερη φύση του θεάτρου απαιτεί αυτές οι σχέσεις να γίνουν με κάποιο τρόπο πιο στέρεες».²⁴

Επιπρόσθετα, διενεργούνται προσωπικές συνεντεύξεις με σκηνοθέτες/τιδες με τη μέθοδο της ημιδομημένης συνέντευξης, η οποία περιλαμβάνει έναν κατάλογο θεμάτων και ερωτήσεων σχετικών, κυρίως, με τους άξονες ανάλυσης: κείμενο-χώρος παράστασης-θεατής-μοντέλο σκηνοθεσίας. Οι συνεντεύξεις, εξαιρετικά σημαντικές για την επιτελεστική ανάλυση, προσφέρουν χρήσιμες πληροφορίες, φωτίζοντας απόψεις σχετικές με τη διαδικασία παραγωγής (την αρχή και την εξέλιξή της). Δείγμα του ερωτηματολογίου παρατίθεται σε παράρτημα στο τέλος της έρευνας καθώς και μία από τις είκοσι συνεντεύξεις που διενεργήθηκαν σε δώδεκα γυναίκες και σε οκτώ άντρες σκηνοθέτες.

Όπου ήταν δυνατόν, χρησιμοποιήθηκαν και φωτογραφίες από τις παραστάσεις, οι οποίες είναι «χρήσιμες στο βαθμό που καθιστούν προσβάσιμες τις οπτικές απόψεις της παραγωγής, όπως τον σχεδιασμό των σκηνικών και των κοστούμιών, καθώς και για κάποιες φυσικές πλευρές της έκφρασης και τοποθέτησης των χαρακτήρων, και φυσικά των μασκών, αν έχουν χρησιμοποιηθεί».²⁵ Τα σκηνικά και τα κοστούμια συχνά προσφέρουν την πιο άμεση ένδειξη

²² Βερβεροπούλου (2020) 488.

²³ De Marinis (1985) 383-389.

²⁴ Balme (2016) 172.

²⁵ Balme (2016) 172.

της σκηνοθετικής σύλληψης. Η προβληματική φύση των φωτογραφιών έγκειται στις αισθητικές ιδιότητές τους, αλλά ας μην ξεχνάμε ότι σίγουρα δεν παράγονται για να εξυπηρετήσουν τους στόχους μιας επιτελεστικής ανάλυσης. Ο Pavis ονομάζει τις φωτογραφίες «συμπληρωματικά τεκμήρια»²⁶ ως προς την ανάλυση μιας παράστασης.

Επιπρόσθετα, χρησιμοποιούνται δευτερογενείς πηγές που εξετάζουν τις καταβολές και την εξέλιξη των διαφόρων σκηνικών ειδών σε παγκόσμιο επίπεδο, όπως το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου», το «θέατρο της επινόησης», το «σωματικό θέατρο», κ.ά. Λόγω της περιορισμένης ελληνόφωνης βιβλιογραφίας, σχετικής με το θέμα της έρευνας, κρίθηκε αναγκαίο να χρησιμοποιηθούν ως βιβλιογραφικές αναφορές και συγκεκριμένες μεταπτυχιακές διατριβές.

Σχετικά με την ανάλυση μιας παράστασης, επισημαίνεται ότι τα συστήματα ανάλυσης ποικίλουν, αφού κάθε παραγωγή θέτει διαφορετικά ερωτήματα, στα οποία πρέπει να απευθυνθεί η ανάλυση. Σύμφωνα με τον Balme, αρχικά μπορεί να γίνει ένας διαχωρισμός μεταξύ τριών βασικών προσεγγίσεων: η *ανάλυση που προσανατολίζεται με βάση τη διαδικασία*, η οποία εστιάζει στον τρόπο που δημιουργείται μια παραγωγή. Σε αυτή την περίπτωση μελετάται η γένεση μιας παραγωγής, δηλαδή η διαδραστικότητα μεταξύ των μελών μιας ομάδας καθώς δημιουργούν το παραστασιακό κείμενο, δηλαδή την *mise-en-scène*. Σε αυτού του είδους την προσέγγιση οι παρατηρήσεις και οι συνεντεύξεις έχουν μεγάλη βαρύτητα. Η *ανάλυση που προσανατολίζεται με βάση το αποτέλεσμα* έχει ως κανόνα να εστιάζει σε ερωτήματα αισθητικής φύσεως από την πλευρά του απλού θεατή, χωρίς τη βοήθεια της γνώσης εκ των έσω. Αντιμετωπίζει την παραγωγή ως ολοκληρωμένο αισθητικό προϊόν και χρησιμοποιεί κυρίως τη σημειωτική του θεάτρου στην ανάλυση. Τέλος, η *ανάλυση που προσανατολίζεται με βάση το γεγονός* δίνει έμφαση στη διαδικασία της παράστασης, όπως αυτή προκύπτει κατά τη διάρκεια μίας συγκεκριμένης βραδιάς. Εστιάζει στη διαδραστικότητα μεταξύ των θεατών και της σκηνής, και ενδιαφέρεται κυρίως για τους παράγοντες που συμβάλλουν στις αλλαγές που προκύπτουν από τη μια παράσταση στην άλλη. Αυτές οι μέθοδοι δεν αποκλείονται αμοιβαία. Οι αναλύσεις μπορούν να ενσωματώνουν και τις τρεις προσεγγίσεις, αν και συνήθως κυριαρχεί μία από αυτές.²⁷

Με βάση την ποικιλία των προσεγγίσεων, καθορίζεται η μέθοδος και η διαδικασία που πρέπει να εφαρμοστεί. Αν και τα μοντέλα που υπάρχουν είναι ελάχιστα, μπορεί να γίνει ένας

²⁶ Pavis (2003) 40.

²⁷ Balme (2016) 176-177.

διαχωρισμός μεταξύ δύο προσεγγίσεων που ακολουθούνται κατά τη διαδικασία ανάλυσης μιας παράστασης. Η πρώτη είναι η *μετασημματιστική ανάλυση*, η οποία πηγαινει από το κείμενο στην παράσταση. Αρχίζει με μια ανάλυση του κειμένου και προσπαθεί να συγκρίνει τις επιλογές που έχουν γίνει σε μια συγκεκριμένη παραγωγή με τις επιλογές που φαίνεται να προσφέρει το κείμενο.²⁸ Τη μέθοδο αυτή παρουσιάζουν λεπτομερώς οι Aston και Savona στο ένατο κεφάλαιο του βιβλίου τους *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*.²⁹ Η δεύτερη είναι η *δομική ανάλυση*, η οποία ξεκινά κατά κανόνα από μια επιλογή ενός συγκεκριμένου σημειωτικού συστήματος ή ενός επιπέδου κατάτμησης, όπως ο χώρος, γλώσσα, κείμενο, κίνηση, μουσική, χρήση τεχνολογίας κ.ά.³⁰ Ανάμεσα σε άλλους, τη *δομική ανάλυση* ακολουθούν οι Patrice Pavis και Erika Fischer-Lichte. Ο Pavis στο βιβλίο του *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*,³¹ το οποίο αποτελεί λεπτομερή πραγματεία επιτελεστικής ανάλυσης, παρουσιάζοντας το μοντέλο αυτό, δηλώνει ότι η ανάλυση μιας παράστασης πρέπει να αρχίζει με την περιγραφή του ηθοποιού, ο οποίος βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνοθεσίας και τείνει να είναι το σημείο εστίασης που συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία της παράστασης.³² Η Fischer-Lichte στο *The Semiotics of Theatre*³³ παρουσιάζει μια συστηματική εισαγωγή και μια εφαρμογή της θεατρικής σημειωτικής ως μεθόδου επιτελεστικής ανάλυσης. Υποστηρίζει ότι κατά την παραστασιακή ανάλυση τίποτα δεν είναι προκαθορισμένο: ούτε η επιλογή του σημειωτικού συστήματος ούτε το χρονικό σημείο. «Η επιλογή του βήματος από το οποίο ξεκινάμε και του στοιχείου του κειμένου που επιλέγεται για εξέταση είναι εντελώς αυθαίρετη». Συνεπώς, σύμφωνα με τη Fischer-Lichte, μπορούμε να ακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο μια συγκεκριμένη παράσταση οργανώνει τα σημειωτικά συστήματα.³⁴ Το μοντέλο που προτείνει η Fischer-Lichte είναι, σαφώς, πιο ευέλικτο από το μοντέλο του Pavis. Επίσης, η Anne Ubersfeld στο *Reading Theatre*³⁵ αναλύει την παράσταση όπως και το κείμενο, παρουσιάζοντας την πολύπλοκη δυναμική που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο. Ομοίως, η Μαρίκα Θωμαδάκη στη μελέτη της *Θεατρολογικοί αντικατοπτρισμοί*³⁶ αναφέρεται στο αισθητικό σημείο στον θεατρικό κώδικα, την ιδιαίτερη φύση του, καθώς και στην πολυσημία

²⁸ Balme (2016) 177.

²⁹ Aston & Savona (1991).

³⁰ Balme (2016) 177.

³¹ Pavis (2003).

³² Pavis (2003) 55.

³³ Fischer-Lichte (1992).

³⁴ Fischer-Lichte (1992) 246.

³⁵ Ubersfeld (1999).

³⁶ Θωμαδάκη (2018).

και την πολυλειτουργικότητά του, η οποία εκδηλώνεται μόνο «εν δράσει» ως ενέργεια. Η δυσκολία της σημειωτικής περιγραφής του θεατρικού κώδικα είναι η αναγκαστική στατικότητα του μοντέλου για σκοπούς ανάλυσης μιας παράστασης.

Αν λάβουμε υπόψη, όμως, την ποικιλομορφία που χαρακτηρίζει τις παραστάσεις του μεταδραματικού θεάτρου, ως προς τα θέματα, τον χώρο, τη γλώσσα της παράστασης, αλλά και τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιούνται, θα λέγαμε ότι καμία προσέγγιση δεν είναι απολύτως εφαρμόσιμη. Αντίθετα, απαιτείται ένας συνδυασμός μεθόδων, ώστε να καταστεί δυνατή η ανάλυση μιας τέτοιας παράστασης. Συνεπώς, στην παρούσα διατριβή, κατά την επιτελεστική ανάλυση στα κεφ.3, 4 και σε μέρος των κεφαλαίων 2 και 5, υιοθετείται και χρησιμοποιείται από τα προαναφερθέντα ένας συνδυασμός μεθόδων και μοντέλων ανάλογα με τα ερωτήματα που τίθενται για κάθε παράσταση ή τον σκοπό του κάθε κεφαλαίου.

ΧΡΗΣΙΜΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Η παρούσα διατριβή αξιοποιεί όσα έχουν ήδη καταγραφεί από τους μελετητές του κυπριακού θεάτρου, και μέσω της περαιτέρω έρευνας που διενεργείται, στοχεύει στη διεξοδική διερεύνηση του πεδίου της σύγχρονης σκηνοθεσίας στην Κύπρο τον 21ο αιώνα, καθώς μελετώνται και αναλύονται βασικές παράμετροι, τεχνικές και προσεγγίσεις στη σύγχρονη σκηνική πράξη, ευρύτερα. Η μελέτη παραμέτρων όπως το κείμενο, ο χώρος παράστασης, ο θεατής, ο τρόπος δουλειάς των καλλιτεχνικών συντελεστών, όπως έχει ήδη αναφερθεί, οδηγεί στη χαρτογράφηση του σύγχρονου θεατρικού τοπίου της Κύπρου, καταδεικνύοντας και νέα σκηνικά είδη (θέατρο συγκεκριμένου χώρου, θέατρο της επιπόησης, σωματικό θέατρο, πειραματικό μουσικό θέατρο, συμβάντα-δρώμενα, παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις) –άγνωστα μέχρι πρότινος στο κυπριακό κοινό, αλλά γνωστά και ευρέως διαδεδομένα στο εξωτερικό– και τις αισθητικές επιλογές των σκηνοθετών που εμφανίζονται με την έλευση της νέας χιλιετίας. Ταυτόχρονα, η διατριβή σημειώνει τις επιδράσεις που δέχεται η σύγχρονη σκηνοθεσία μέσα από την αναμέτρησή της με τις επικρατούσες στην Ευρώπη τάσεις στο πεδίο των παραστατικών τεχνών. Παράλληλα, η συσχέτιση της θεατρικής παραγωγής με το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής μέσα στο οποίο αυτή αναπτύσσεται ερμηνεύει σε μεγάλο βαθμό τη θεατρική πρακτική, τον ειδολογικό και αισθητικό προσανατολισμό των σκηνοθετών, αλλά και την άνθηση (ποσοτική, ενίοτε και ποιοτική) που παρατηρείται στο θέατρο στα πρώτα χρόνια της νέας χιλιετίας. Τα παραρτήματα και η παραστασιογραφία που παρατίθεται και περιλαμβάνει

όλες τις παραστάσεις που αναφέρονται στη διατριβή θα αποτελέσουν ένα βοηθητικό εργαλείο στα χέρια του μελετητή. Εντέλει, η έρευνα αυτή ευελπιστεί να ρίξει φως σε ένα ανεξερευνητο πεδίο, σύγχρονο και σε εξέλιξη, αυτό της σκηνοθεσίας του 21ου αιώνα, αλλά παράλληλα να δώσει το έναυσμα σε νέους μελετητές για περαιτέρω διερεύνηση των καλλιτεχνικών χαρακτηριστικών και ιδιαιτεροτήτων του κυπριακού θεάτρου. Ταυτόχρονα, φιλοδοξία είναι να καταστεί η διατριβή χρήσιμη για τη μελέτη του θεατρικού φαινομένου στην Κύπρο εν γένει από καλλιτέχνες και πολιτιστικούς οργανισμούς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Μέσα από τη σύντομη επισκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά τη σκηνική πράξη στην Κύπρο επισημαίνονται τα κενά, που θα καλυφθούν από την παρούσα διατριβή, και αναδεικνύεται η συμβολή της τελευταίας στην προώθηση της επιστημονικής γνώσης γύρω από το υπό μελέτη θέμα. Με το θέμα της σκηνοθεσίας στην Κύπρο έχει ασχοληθεί σε άρθρο της μόνο η Κωνσταντίνου, σε μια προσπάθεια σύντομης σκιαγράφησης της παρουσίας του σκηνοθέτη στο κυπριακό θέατρο, από την εμφάνισή του γύρω στη δεκαετία του 1940 μέχρι και το 2012, με αναφορές τόσο στους Έλληνες, Ευρωπαίους και Αμερικανούς σκηνοθέτες, όσο και στους Κύπριους, παλαιότερους και πιο σύγχρονους, που πέρασαν από την κυπριακή σκηνή.³⁷ Η Κωνσταντίνου κάνει, επίσης, πολύ σύντομη αναφορά στο θέμα της σκηνοθεσίας στο άρθρο της «Το θέατρο στην ανεξάρτητη Κύπρο».³⁸ Τέλος, η Μαρία Κυριάκου εκπόνησε μεταπτυχιακή διατριβή με θέμα *Το θέατρο της επιπόησης στην Κύπρο* (Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2016).

³⁷ Κωνσταντίνου (2013α) 4-11.

³⁸ Κωνσταντίνου (2016α) 429-431.

ΔΟΜΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Στο πρώτο κεφάλαιο διενεργείται επισκόπηση του ιστορικού πλαισίου της υπό μελέτη περιόδου. Διερευνώνται τόσο οι πολιτικές όσο και οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στην Κύπρο, με σκοπό την κατάδειξη κομβικών για τη χώρα γεγονότων της πρώτης εικοσαετίας του 21ου αιώνα, τα οποία σημάδεψαν την ιστορία του νησιού. Αναμένεται έτσι να σχηματιστεί μια, κατά το δυνατόν, ολοκληρωμένη εικόνα για την εποχή και να προκύψουν συμπεράσματα σε σχέση με τις επιρροές στη θεματολογία των παραστάσεων, αλλά και στις αισθητικές επιλογές των σκηνοθετών/τιδων.

Το δεύτερο κεφάλαιο μελετά το δραματικό θέατρο, στο οποίο εμπίπτει το μεγαλύτερο μέρος της κυπριακής θεατρικής παραγωγής. Σκιαγραφείται το προφίλ των επτά παλαιότερων οργανισμών/θιάσων/ομάδων της Κύπρου, ενώ μελετάται το φαινόμενο της χρήσης μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή.

Στο τρίτο κεφάλαιο, κάτω από τον τίτλο «μεταδραματικό/πειραματικό θέατρο», μελετώνται οι παραστάσεις που εμφανίζουν πιο καινοτόμο και πειραματικό χαρακτήρα. Η έρευνα εστιάζει δομικά και θεματικά σε τέσσερις άξονες (κείμενο, τόπος, θεατής, σκηνοθέτης) που καθορίζουν τα σκηνικά είδη (θέατρο συγκεκριμένου χώρου, θέατρο της επινόησης, σωματικό θέατρο, πειραματικό μουσικό θέατρο, συμβάντα-δρώμενα, παραστατικά γεγονότα σε εικαστική εγκατάσταση) στα οποία κατατάσσεται, για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, το έργο των σύγχρονων Κυπρίων σκηνοθετιδων/των.

Το τέταρτο κεφάλαιο μελετά τη θέση της ελληνικής κυπριακής διαλέκτου ως σκηνοθετικής επιλογής. Συγκεκριμένα, καταγράφεται και αξιολογείται η χρήση και η λειτουργία της στις σύγχρονες παραστάσεις ως ιδεολογικό-πολιτικό μέσο επικοινωνίας με τους θεατές.

Στο τελευταίο κεφάλαιο μελετάται η θέση του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου στον παγκόσμιο χάρτη, κυρίως τον ευρωπαϊκό, και η συμμετοχή του σε διεθνείς διοργανώσεις και θεσμούς.

Στον επίλογο συνοψίζονται όλα τα συμπεράσματα που εξάγονται από τα επιμέρους κεφάλαια της έρευνας, έτσι ώστε να δίνεται στον αναγνώστη μια συνοπτική και ολοκληρωμένη εικόνα για την τέχνη της σκηνοθεσίας στην Κύπρο, όπως αυτή δημιουργείται και εξελίσσεται κατά την πρώτη εικοσαετία της νέας χιλιετίας.

Τέλος, παρατίθενται παραρτήματα, όπου κατατίθεται κατάλογος στον οποίο καταγράφονται όλοι οι θεατρικοί οργανισμοί/θιάσοι/ομάδες, κατάλογος με όλους τους/τις σκηνοθέτες/τιδες που

δραστηριοποιούνται στην Κύπρο κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα (2000-2020), δείγμα ημιδομημένης συνέντευξης που έγινε στις/στους σκηνοθέτιδες/τες και παρατίθεται αυτούσια μία από τις συνεντεύξεις, καθώς και παραστασιογραφία για όσες παραστάσεις γίνεται αναφορά στη διατριβή.

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ

1. Η σκηνοθετική τέχνη

«Η σκηνοθεσία είναι αφ' ενός το σύνολο των μέσων σκηνικής ερμηνείας και αφ' ετέρου η δραστηριότητα συναρμογής ή σύνθεσής τους»³⁹ και ο/η σκηνοθέτης/τις ο/η ρυθμιστής της διαδικασίας και αυτός/ή που υπογράφει το τελικό της προϊόν. Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «η σκηνοθεσία προκύπτει από τη σύλληψη της θεατρικής πραγματικότητας ως ολότητας και ο σκηνοθέτης αποτελεί στην πράξη τον εγγυητή του αντίστοιχου οράματος και της προσπάθειας πραγματοποίησής του. Αν, με άλλα λόγια, το θέατρο συνιστά ένα ολικό και ενιαίο έργο τέχνης, χρειάζεται, όπως έλεγε ο Gordon Craig, μια ενιαία σκέψη για να το κατευθύνει, μια σκέψη που να γνωρίζει, το όλον και τα επιμέρους, καθώς και τις συστηματικές σχέσεις τους επί σκηνής, να ρυθμίζει και να συντονίζει την ανάπτυξή τους. Η γνώση, επομένως, αποτελεί συνιστώσα της σκηνοθεσίας, ως προϋπόθεση, αλλά και ως στόχευσή της».⁴⁰ Η γνώση εδώ σχετίζεται με την τάξη, δηλαδή η σκηνοθεσία επιχειρεί ένα πέρασμα από το χάος της φαντασίας στην τάξη της συγκεκριμένης σκηνής. Συνεπώς, «σκηνοθετώ» σημαίνει αναπόφευκτα και «ταξι-θετώ», επιλέγοντας από ένα μεγάλο πλήθος δυνατοτήτων, που μου προσφέρει το θεατρικό έργο, εκείνες που αρμόζουν καλύτερα να συγκεκριμενοποιηθούν και να ενεργοποιηθούν στο εκάστοτε παρόν μέσω του δικού μου οράματος του κόσμου, που είναι συνάμα ουτοπικό και πραγματικό».⁴¹ Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι «πρωταρχική δουλειά των σκηνοθετών είναι να οραματιστούν τον κόσμο, να τον χαρτογραφήσουν για όλους αυτούς που θα κληθούν να τον κατασκευάσουν, να παράσχουν τα απαραίτητα εργαλεία και υλικά και να επιβλέψουν τη συνολική διαδικασία».⁴²

³⁹ Veinstein (1955) 7.

⁴⁰ Πεφάνης (2013) 325.

⁴¹ Πεφάνης (2013) 325.

⁴² Σιδηροπούλου (2014) 36.

Η εμφάνιση της/του σκηνοθέτιδας/τη στην εξέλιξη του θεάτρου εκφράζει μια νέα στάση απέναντι στο δραματικό κείμενο. Αρχικά, ο/η σκηνοθέτης/τις «μεσολαβούσε ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση, έτσι ώστε και οι δύο πόλοι να καθορίζονται αμοιβαία και να εκφράζονται ο ένας μέσω του άλλου, ως χωροποίηση δηλαδή αυτού που ο δραματουργός εγγράφει στη χρονική μόνο διάσταση, με σεβασμό απέναντι στο αρχικό κείμενο».⁴³ Το κείμενο θεωρούνταν κλειστή περιοχή, όπου δεν υπάρχει παρά μόνο μία δυνατή ερμηνεία, η οποία πρέπει να αποκαλυφθεί. Αργότερα, η σκηνοθεσία «προέβη σε αποκαλύψεις των ιδεολογικών και αισθητικών μηχανισμών των κειμένων και των παραστάσεών τους με «κοινωνιολογικές» σκηνικές ερμηνείες, αναζήτησε πολλαπλά νοήματα με αποστασιοποιημένες και κριτικές επαναναγνώσεις και με χρήση των σημαινουσών πρακτικών, που επιτρέπουν στον θεατή να κάνει διαφορετικούς «χειρισμούς» του σκηνικού κειμένου ή με αποδομητικές τεχνικές που αποδιαρθρώνουν την επιφανειακή νοηματική συγκρότηση των έργων και αποκαλύπτουν πολυφωνικές και διαλογικές ενότητες. Σταδιακά, προχώρησε από μία λογοκεντρική και κειμενοκεντρική σε μία πιο σύνθετη και πολύπλευρη θεώρηση της θεατρικής πράξης, τότε κατακερματίζοντας τα αρχικά κείμενα, τότε υποθάλλοντας νέες δραματουργίες, ανοιχτές στις σκηνοθεσίες και στις ενδεχόμενες ερμηνείες των θεατών και τότε συγκροτώντας μιαν οπτική ή και ακουστική γραμματική, ένα παρα-κείμενο, μία αυτοτελή σκηνική γραφή, την οποία υποστήριξαν πολλοί σκηνοθέτες, όπως ο Richard Foreman, ο Jon Fosse, η Ariane Mnouchkine κ.ά.».⁴⁴ Η/ο σκηνοθέτης/της πια παίζει τον διαμεσολαβητή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση. «Με τη σύγχρονη απενοχοποίηση του παραστασιακού κειμένου, οι σκηνοθέτες έχουν τη δυνατότητα να δομούν ολόκληρες σκηνικές δραματουργίες, αντλώντας υλικό μέσα από τις πιο απίθανες πηγές: παλιές φωτογραφίες, αποσπάσματα από λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και μελέτες, δημοσιογραφικά έγγραφα, ντοκουμέντα, μουσικές συνθέσεις, έργα τέχνης κ.ά. Η “ανοιχτότητα” αυτή που παρατηρείται κατά τη συλλογή και σύνθεση του υλικού της παράστασης προϋποθέτει κατεξοχήν τον παιδαγωγικό ρόλο του σκηνοθέτη, ο οποίος, όπως ένας καλός δάσκαλος, οφείλει να συντονίζει και να συγκεράσει τις πολλαπλές και ποικίλες ιδέες, αντιδράσεις και προτάσεις των εμπλεκομένων, μια που σε κάθε στιγμή που μπορεί να δραματοποιηθεί, ο συμμετέχων στην πανηγυρική αυτή μορφή έκφρασης φέρει τα ιδιαίτερα πλεονεκτήματα της συγγραφικής ιδιότητας».⁴⁵

⁴³ Πεφάνης (2013) 325.

⁴⁴ Πεφάνης (2013) 325.

⁴⁵ Σιδηροπούλου (2014) 38.

Η Σιδηροπούλου χρησιμοποιεί τον όρο «auteurism», για να περιγράψει τη δημιουργική διαδικασία των σκηνοθετών/τιδων που διασκευάζουν/παρεμβαίνουν/αποδομούν το πρωτότυπο κείμενο του θεατρικού συγγραφέα ή δημιουργούν τα δικά τους, έχοντας αναπτύξει ένα προσωπικό ύφος, μια μοναδική αισθητική γραμμή που χαρακτηρίζει τη δουλειά τους. Πρόκειται για τον σκηνοθέτη-δημιουργό (director-auteur), όπως τον ονομάζει, ο οποίος γίνεται ο «συγγραφέας» του θεατρικού γεγονότος, αφού αφήνει σε αυτό ανεξίτηλη τη σφραγίδα του.⁴⁶ Ο σκηνοθέτης-δημιουργός ασπάζεται τη μεταμοντέρνα αισθητική καθώς συμπεριλαμβάνονται στη δουλειά του η αποδόμηση, αντι-κειμενικότητα, ανομοιογένεια και η υβριδικότητα. Οι παραστάσεις του δίνουν έμφαση στο σώμα, στο τελετουργικό στοιχείο και απορρίπτουν το στοιχείο της μίμησης, βασίζονται στις αρχές του κυβισμού δημιουργώντας ανόμοιες δράσεις, τις οποίες ο θεατής καλείται να δει από πολλαπλές οπτικές. Οπτικές δράσεις που βρίσκονται σε παράλληλη σχέση με τον διάλογο, ενώ οι ιστορίες μπορούν να λεχθούν ταυτόχρονα κάνοντας χρήση κινηματογραφικών τεχνικών. Η γλώσσα μπορεί να είναι μη σημασιολογική, αλλά να είναι εικόνες, που κουβαλούν τη δύναμη και το αντίκτυπο των αρχέτυπων και των συμβόλων, οι οποίες αντικαθιστούν τη λεκτική έκφραση. Ο δομικός σχεδιασμός και η τεχνολογική εμπειρογνωμοσύνη βασίζονται συνήθως στη δράση, ενώ ο ρυθμός και η σωματική έκφραση υπερτερούν του διαλόγου. Ο χώρος, το κοστούμι, ο φωτισμός γίνονται ιστορίες από μόνες τους, οι οποίες μπορούν να δημιουργήσουν πολυεπίπεδες αφηγήσεις, τυχαίας διάσπασης και ένωσης.⁴⁷

Αυτά είναι τα νέα δεδομένα-προοπτικές της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Ο Πεφάνης επισημαίνει ότι το τοπίο των παραστασιακών τεχνών δεν είναι ξεκάθαρο, εφ' όσον δεν είναι εφικτός ο ακριβής εντοπισμός των κοινών χαρακτηριστικών ανάμεσα στις σκηνοθεσίες αλλά μόνο η συγκριτική περιγραφή της δουλειάς των σκηνοθετών/τιδων στη βάση του ίδιου έργου. Εξάλλου, η πρωτεϊκή εξερεύνηση της ποικιλίας, της διαφορετικότητας και της μείξης των πολιτιστικών στοιχείων είναι τόσο έντονη σήμερα και τόσο ολισθηρή στη διασπορά των υποκειμενικών οπτικών, που μόνο μια μεθοδική έκδοση των τετραδίων εργασίας των σκηνοθετών θα μπορούσε κάπως να ξεκαθαρίσει το τοπίο.⁴⁸

⁴⁶ Σιδηροπούλου (2011) 1-2.

⁴⁷ Σιδηροπούλου (2011) 3.

⁴⁸ Πεφάνης (2013) 331.

2. Δραματικό και μεταδραματικό θέατρο

Με τον όρο «δραματικό θέατρο» εννοούμε το σύνολο της θεατρικής παραγωγής, το οποίο ακολουθεί το σχήμα «συγγραφέας-θεατρικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Βασικά χαρακτηριστικά του αποτελούν: η κυριαρχία του κειμένου, η σύγκρουση χαρακτήρων, η πλοκή, η αναπαράσταση του κόσμου (κατασκευή ενός φαντασιακού κόσμου, που αναπαρίσταται μέσω της σκηνής με στόχο τη δημιουργία ψευδαίσθησης και πρόκλησης συναισθημάτων στον θεατή), το συνολικό νόημα, ο γραμμικός και συνεχής χαρακτήρας. Ο φανταστικός κόσμος του δραματικού θεάτρου στηρίζεται στη σύμβαση του «ως εάν» τα πάντα στη σκηνή να γίνονταν στον πραγματικό χρόνο της παράστασης, καταργώντας έτσι την πραγματικότητα και μοιράζοντας τον χώρο και τον χρόνο του θεάτρου μεταξύ θεατών και ηθοποιών ως αληθινών φυσικών παρουσιών. Ωστόσο, καθώς οι ηθοποιοί δεν απευθύνονται στο κοινό, αλλά συνομιλούν μεταξύ τους ως δραματικά πρόσωπα στο πλαίσιο αυτού του φανταστικού κόσμου, δημιουργείται ένα διπλό επίπεδο επικοινωνίας: εκείνο μεταξύ των ηθοποιών στο «κλειστό» πλαίσιο του έργου και εκείνο των θεατών με τους ηθοποιούς.⁴⁹ Στο δραματικό κείμενο αυτά τα δύο επίπεδα παραμένουν διαχωρισμένα. Η μεταφορά του νοήματος ξεκινά από το κείμενο, πηγαίνει στον αποδέκτη, που είναι ο θεατής, και ο ηθοποιός εκτελεί χρέη διαμεσολαβητή. Το δραματικό έργο περιλαμβάνει σκηνικές οδηγίες, είτε ρητά είτε πολύ περισσότερο ενσωματωμένες στους διαλόγους των προσώπων ως ένα «υπό-κείμενο»⁵⁰ και γενικά όλα αυτά τα συμφραζόμενα (χειρονομίες, στάσεις κτλ.) που δεν περιγράφονται στους διαλόγους και τα οποία καθορίζουν το κείμενο μέσα από την εν δυνάμει παράστασή του.⁵¹ Σύμφωνα με την Πίγκου-Ρεπούση, τα δραματικά έργα αποτελούν πανίσχυρη κωδικοποίηση προσωπικών, κοινωνικών και πολιτισμικών καταστάσεων και διαδικασιών, οι οποίες επιτυγχάνουν τη μετάδοση, με συναισθηματικό ή διανοητικό τρόπο, των ερωτημάτων που θέτουν· δηλαδή δεν προσφέρουν μόνο την αφομοιωτική ψευδαίσθηση ενός «κόσμου», πράγμα για το οποίο συχνά κατηγορούνται.⁵² Το δραματικό θέατρο είναι συνυφασμένο με την έννοια του θεατρικού συγγραφέα και η/ο σκηνοθέτης/της καθοδηγεί τους ηθοποιούς στην ερμηνεία και την υλοποίηση του οράματος του συγγραφέα.⁵³

⁴⁹ Pfister (1988) 25-27.

⁵⁰ Pfister (1988) 13-17.

⁵¹ Elam (1980) 129.

⁵² Πίγκου-Ρεπούση (2019) 35-36.

⁵³ Odey (1994) 4.

Τον όρο «μεταδραματικό θέατρο» εισήγαγε ο Γερμανός θεατρολόγος Hans-Thies Lehmann το 1999 με την ομώνυμη μελέτη του *Postdramatisches Theater*, αναλύοντας τις τάσεις που παρατηρούνται στο ευρωπαϊκό κυρίως θέατρο από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Στην προσπάθεια κατανόησης και, κατ' επέκταση, διάκρισης των όρων δραματικό και μεταδραματικό θέατρο εύλογο είναι, καταρχάς, να διερευνηθεί αυτό που τα χωρίζει, δηλαδή το πρόθεμα «μετά». Το ερώτημα είναι αν το πρόθεμα «μετά» δηλώνει χρονική ή εννοιολογική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο όρων. Είναι χρήσιμο να ξεκινήσει κανείς με τον ορισμό που δίνει ο Walter Puchner για το μεταδραματικό θέατρο, σχολιάζοντας το βιβλίο του Lehmann, σε μια προσπάθεια συνόψισης των βασικών συνισταμένων του νέου αυτού είδους:

«Αυτό το θέατρο, που ο συγγραφέας το ονομάζει «μεταδραματικό», εισάγει νέες μορφές μέθεξης και προσοχής του θεατή, καταστρατηγεί συνειδητά το σημειολογικό μοντέλο της επικοινωνίας (που καταντά απλοϊκό, μηχανιστικό και ακατάλληλο για την περιγραφή), διαθέτει εξαιρετικά ανοιχτούς ορίζοντες και διέπεται από αμφισημία και πολυσημία ή και ασημία, δίνει έμφαση στη δυνατότητα και την ελευθερία, δεν «σημαίνει» αλλά «είναι», αναθέτει στον θεατή την ανεύρεση νοημάτων και συσχετισμών και τη σύνθεση, χαρακτηρίζεται από ελλειπτικότητα ή υπερβολική φόρτιση, από το πολύ αργό ή το πολύ γρήγορο, από τους ασφυκτικά μικρούς ή τους πολύ μεγάλους χώρους, διακρίνεται από μια νέα δημοκρατικότητα, από την απόλυτη – μη σημαίνουσα– παρουσία του σώματος, που οδηγεί σε νέες μορφές επικοινωνίας –πιο αισθηματικής, αισθησιακής, άμεσης, αναπόφευκτης, συχνά οδυνηρής–, συμμετοχής, σύμπραξης, αλλά και προσοχής, καλλιεργεί μια νέα παρατηρητικότητα, που ξεπηδάει από την αποτυχία των συμβατικών στρατηγικών παρακολούθησης, και βοηθάει τελικά τον θεατή να συνειδητοποιήσει το ίδιο του το είναι. Πρόκειται για μια διαφορετική κινητοποίηση και ενεργοποίηση του θεατή, ο οποίος συμμετέχει –όχι μόνο ψυχολογικά αλλά σχεδόν σωματικά, με όλο του το είναι– σε μια διαδικασία «ανοικείωσης» από τα καθημερινά και από τα μίντια, καταλήγοντας σε μια συνομωσία με τους ηθοποιούς εναντίον του πολιτισμού της κατανάλωσης αγαθών και πληροφοριών, που τείνει να εξοβελίσει ολοκληρωτικά την ανθρώπινη επαφή».⁵⁴

Ο Στυλιανού, λαμβάνοντας υπόψη τον ορισμό του Puchner, διαπιστώνει ότι το μεταδραματικό θέατρο δεν αποτελεί μια καινούρια θεωρία, εφόσον το θεωρητικό σχήμα που προκύπτει δεν

⁵⁴ Puchner (2004) 107-108.

μπορεί να θεωρηθεί αυστηρώς οριοθετημένο εν συγκρίσει πάντοτε με τα σχήματα των – ισμών.⁵⁵ Πώς θα μπορούσε άλλωστε, αφού ο χώρος που περιγράφει χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και ποικιλομορφία και ως τρόπος δουλειάς και ως αποτέλεσμα. Επιπλέον, το φαινόμενο του μεταδραματικού θεάτρου βρίσκεται ακόμη εν εξελίξει και υπό διαμόρφωση. Η έννοια του μεταδραματικού θεάτρου περιγράφει απλώς μια ποικιλία παραστασιακών φαινομένων που πιθανώς να έχουν κάποιο κοινό στοιχείο. Συνεπώς, κατά τον Στυλιανού, ο όρος μεταδραματικό θέατρο δεν παραπέμπει σε μία αυστηρή κατηγοριοποίηση των μορφών της παράστασης, αλλά περισσότερο σε μια αισθητική διαφοροποίηση που συντελέστηκε στο εσωτερικό της.⁵⁶

Η έννοια του μεταδραματικού θεάτρου ξεκινά με την «απελευθέρωση» του θεάτρου ως διαδικασίας και αισθητικής από την κυριαρχία του δράματος. Το κείμενο δεν καταργείται, αλλά γίνεται ένα από τα πολλά συστατικά της παράστασης, χωρίς όμως να αποτελεί το κυριότερο γνώρισμά της. Με την απόρριψη των παραδοσιακών μορφών θεάτρου, η παράσταση αναπτύσσει μια αυτονομία ως ανεξάρτητη καλλιτεχνική έκφραση· «επαναθεατροποιείται»,⁵⁷ διερευνώντας εκ νέου τα μέσα και τις δυνατότητες που αυτά μπορούν να του παρέχουν. Κατά τον Lehmann, το μεταδραματικό θέατρο δεν επιδιώκει την αναπαράσταση κανενός κόσμου, να μιλήσει και να δείξει στον θεατή τον κόσμο στον οποίο ζει ή θα έπρεπε να ζει. Δεν υπάρχει η αναγκαιότητα της ψευδαίσθησης, εφόσον υπάρχει εξ αρχής η παραδοχή του «τέλους» της αναπαράστασης. Η ουσία της έννοιας του ξεκινά μετά από αυτό. Δεν επιδιώκει την ενσάρκωση κάποιων χαρακτήρων, αντίθετα, στρέφεται «ενάντια» στο βάθος των ομιλούντων προσώπων, οι πράξεις των οποίων αποτελούν μέρος ενός όλου το οποίο διατρέχεται από ένα βαθύτερο νόημα (κειμενοκεντρική προσέγγιση). Αντίθετα, το νόημά του είναι κατακερματισμένο και εκφέρεται μέσα από εικόνες, φωνές, ήχους, σώματα. Είναι ένα θέατρο μετά την κυριαρχία του λόγου. Έχει αποσπασματικό και κατακερματισμένο χαρακτήρα.⁵⁸

Σύμφωνα με τον Puchner, η διαδικασία της πρόσληψης δεν έχει πλέον γραμμικό, συνεχή και μονόπλευρο χαρακτήρα. Η αισθητική του μεταδραματικού συνίσταται σε μια νέα ποιότητα

⁵⁵ Στυλιανού (2010) 36.

⁵⁶ Στυλιανού (2010) 37.

⁵⁷ Pavis (2006) 145 «Ενώ ο νατουραλισμός εξαλείφει στο μέγιστο τα ίχνη της θεατρικής παραγωγής για να δώσει την ψευδαίσθηση αληθοφανούς και φυσικής σκηνικής πραγματικότητας, η θεατροποίηση ή ακριβέστερα η επαναθεατροποίηση, δεν αποκρύπτει το παίγνιο και υπερπλειοδοτεί σε υποκριτικούς κανόνες και συμβάσεις, στη μόνη πραγματικότητά της, της παιγνιώδους μυθοπλασίας».

⁵⁸ Lehmann (2006) 56-57.

επικοινωνίας μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Παύει ο παραδοσιακός ρόλος παραγωγού και δέκτη. Ο παραγωγός «δεν παράγει» πλέον υπό δραματικές συνθήκες ταύτισης και ο δέκτης δεν «δέχεται» παθητικά, ούτε ως απόλυτο γεγονός, αυτό που συμβαίνει. Αυτό που έχει σημασία είναι η κοινή εμπειρία στην οποία και οι δύο πλευρές λαμβάνουν μέρος, κάτι το οποίο συνιστά άγνωστο έδαφος και για τους δύο.⁵⁹ Εφόσον το μεταδραματικό θέατρο δεν επιβάλλει ένα συγκεκριμένο νόημα στον θεατή, τον επιφορτίζει με τη σύνθεση της δικής του εικόνας, τον ξεβολεύει καθιστώντας τον ενεργό.

Η αισθητική του μεταδραματικού θεάτρου διαμορφώθηκε μέσω επιρροών, διαφόρων και διαφορετικών κινημάτων, ρευμάτων, αλλά και αυτόνομων καλλιτεχνών. Μέσα από αυτές τις επιρροές η χρήση των μέσων του θεάτρου αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί πεδίο άπειρων πειραματισμών. Η χρήση των θεατρικών σημείων έτυχε ολικού επαναπροσδιορισμού. Ο Lehmann αναφέρει κάποια θεατρικά σημεία που χαρακτηρίζουν το μεταδραματικό θέατρο, χωρίς να επιδιώκει τη σύνταξη μιας δραματουργίας του, κάτι το οποίο είναι ανέφικτο και χωρίς νόημα. Με τον όρο «θεατρικά σημεία» αναφέρεται στα στοιχεία εκείνα της θεατρικής πρακτικής τα οποία μπορούν να προτείνουν κάτι. Κάποια από αυτά τα στοιχεία ενδέχεται να ανιχνεύονται και στις παραστάσεις του δραματικού θεάτρου. Παρ' όλα αυτά, ο συνδυασμός τους και η συνολική θεώρησή τους μέσα στο πλαίσιο της παράστασης είναι αυτό που μπορεί να καθορίσει εάν το τελικό αποτέλεσμα συγκαταλέγεται σε μια δραματική ή μεταδραματική αισθητική.

Πιο συγκεκριμένα, ο Lehmann⁶⁰ καταγράφει ως θεατρικά σημεία του μεταδραματικού θεάτρου τα εξής: 1.Υποχώρηση της σύνθεσης· η ενοποιητική και κλειστή πρόσληψη του παραστασιακού γεγονότος, που χαρακτηρίζει το δράμα, αντικαθίσταται από μια ανοιχτή πρόσληψη στο μεταδραματικό. 2.Ονειρικές εικόνες· η υποχώρηση της σύνθεσης ανοίγει δρόμους για τη συνύπαρξη πολλαπλών φαντασιών. Επιδιώκεται η ενεργοποίηση της φαντασίας του θεατή. 3.Συναισθησία· βιώνει κανείς δύο ή περισσότερα είδη αισθήσεων τη στιγμή που μόνο μια αίσθηση δέχεται ερέθισμα. 4.Παραστασιακό κείμενο· το κείμενο της παράστασης αποκτά διαφορετική σύσταση και κατά συνέπεια άλλη διάσταση, δίνοντας στη χρήση των θεατρικών σημείων ένα νέο περιεχόμενο.

⁵⁹ Puchner (2004) 112.

⁶⁰ Lehmann (2006) 81-85.

Οι τρόποι με τους οποίους χρησιμοποιούνται τα θεατρικά σημεία μέσα στο παραστασιακό κείμενο οδήγησαν τον Lehmann στην καταγραφή κάποιων παραμέτρων της μεταδραματικής αισθητικής: α) μη ιεράρχηση, β) συγχρονικότητα, γ) παιχνίδι με την πυκνότητα των σημείων, δ) πληθωρικότητα, ε) μουσικότητα, στ) σκηνογραφία ως οπτική δραματολογία, ζ) θερμότητα και ψυχρότητα, η) σωματικότητα, θ) συγκεκριμένο θέατρο, ι) εισβολή του πραγματικού, κ) γεγονός. Κοινό γνώρισμα όλων αυτών είναι ο επαναπροσδιορισμός του ρόλου του θεατή μέσα στη συνολική λειτουργία της παράστασης.⁶¹

Τέλος, το μεταδραματικό θέατρο χαρακτηρίζεται από πολυσυλλεκτικότητα και πλουραλισμό. Καλλιτέχνες από διαφορετικά πεδία της τέχνης λειτουργούν σε ένα χώρο όπου τα όρια μεταξύ των τεχνών είναι δυσδιάκριτα. Σύμφωνα με την Πίγκου-Ρεπούση, ο/η σκηνοθέτης/τις στο μεταδραματικό θέατρο ανέπτυξε ένα πιο δημοκρατικό, συμμετοχικό τρόπο εργασίας σε επίπεδο δημιουργίας, ευθύνης και λήψης αποφάσεων, όπου όχι μόνο δεν υπάρχει η κλασική ιεραρχική σχέση των συντελεστών αλλά και οι ίδιοι οι συντελεστές αναλαμβάνουν πολλά και διαφορετικά καθήκοντα και ρόλους τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο.⁶²

Ο Puchner διατηρεί επιφυλάξεις για την υιοθέτηση του όρου «μεταδραματικό» θέατρο, υποστηρίζοντας ότι η συνοπτική ετικέτα «μεταδραματικό θέατρο» χαρακτηρίζει ένα μέρος μόνο του θεάτρου της σημερινής πρωτοπορίας, ενώ ένα άλλο μέρος έχει ως αφετηρία την ίδια την «περιφρονημένη» δραματογραφία.⁶³ Ειδικά για το σχήμα του Lehmann –που αποτελεί μέρος ενός ιστορικού τριπτύχου, το οποίο ξεκινάει με το «προ-δραματικό» θέατρο της ελληνικής αρχαιότητας, συνεχίζει με το «δραματικό» από την Αναγέννηση έως τον 20ό αιώνα και τελειώνει με το «μετα-δραματικό» των τελευταίων δεκαετιών– η θέση του Puchner είναι ότι αυτό το σχήμα εν τέλει αποτελεί ένα ιστορικό διαχρονικό μοντέλο μιας εξελικτικής αλληλουχίας στο επίπεδο της φιλοσοφίας της ιστορίας. Κατά την άποψή του, το σχήμα αυτό ως επινοημένο θεωρητικό κατασκεύασμα, μπορεί να έχει κάποια ταξινομική και κανονιστική λειτουργικότητα μόνο πολύ γενικευτικά και πολύ απλουστευτικά, εφόσον παραλείπει αναγκαστικά ολόκληρες ομάδες ιστορικών θεατρικών φαινομένων που δεν βασίζονται στον γραπτό λόγο.⁶⁴ Ολοκληρώνοντας το επιχείρημά του, ο Puchner επισημαίνει ότι «θεατρικές

⁶¹ Lehmann (2006) 87-104.

⁶² Πίγκου-Ρεπούση (2019) 44.

⁶³ Puchner (2014) 50.

⁶⁴ Όπως είναι ο αρχαίος Μίμος και ο Παντόμιμος, οι μεσαιωνικές φάρσες και η commedia dell'arte, τα λαϊκά θέατρα των προαστίων στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις την εποχή του Μπαρόκ και του Διαφωτισμού ως τα κινήματα ενός théâtre théâtral, με διάφορες ονομασίες, στον 20ό αιώνα, οι καρναβαλικές εκδηλώσεις, αγροτικές

μορφές που βασίζονται στον γραπτό ή προφορικό λόγο και θεατρικές μορφές μη λεκτικές που βασίζονται στο σώμα και τον ρυθμό, τη μουσική και τον χορό, συνυπάρχουν ταυτόχρονα σε όλες τις φάσεις της ευρωπαϊκής ιστορίας του θεάτρου»,⁶⁵ καταλήγοντας στο ότι το σχήμα του Lehmann δεν μπορεί να υιοθετηθεί άκριτα.

Επανερχόμενοι στο ερώτημα αν το πρόθεμα «μετά» δηλώνει χρονική ή εννοιολογική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο όρων (δραματικό-μεταδραματικό θέατρο), καταλήγουμε στο ότι το μεταδραματικό θέατρο δε συνιστά απαραίτητως χρονικό προσδιορισμό δηλώνοντας μια επόμενη κατάσταση, ούτε σηματοδοτεί αντίστοιχα ρήξη με ό,τι «έφερε» μέχρι πρότινος το δραματικό θέατρο. Λειτουργεί μάλλον με διάφορους τρόπους, ενίοτε αντιφατικούς, όπου το «μετά» μπορεί να υποσκάπτει ή αντίθετα, να εξελίσσει την επικείμενη έννοια. Σύμφωνα με τον Lehmann, «το επίθετο “μεταδραματικό” δηλώνει ένα θέατρο το οποίο νιώθει υποχρεωμένο να λειτουργεί πέρα από το δράμα, σε μια εποχή “μετά” την κυριαρχία του δραματικού παραδείγματος στο θέατρο· δεν σημαίνει μια αφηρημένη άρνηση και απόρριψη της δραματικής παράδοσης».⁶⁶

Ακολούθως, παρατίθεται ένας πίνακας του Σάββα Πατσαλίδη,⁶⁷ όπου συνοψίζονται τα χαρακτηριστικά της ρεαλιστικής και μεταμοντέρνας γραφής. Μέσω της αντιπαραβολής των εννοιών αυτών γίνεται πιο κατανοητή η επί της ουσίας διαφοροποίηση ως προς την εξέλιξη της αντίληψης γύρω από την έννοια του κειμένου εν γένει. Ο πίνακας είναι χρήσιμος στην παρούσα διατριβή, εφόσον το κείμενο αποτελεί μία από τις παραμέτρους που μελετώνται στη διαδικασία κατανόησης της δουλειάς του σκηνοθέτη και των αισθητικών πρακτικών που χρησιμοποιεί, καθώς και την ειδοποιό διαφορά μεταξύ δραματικού και μεταδραματικού θεάτρου.

Ρεαλιστική ποιητική/πρακτική	Μεταμοντέρνα ποιητική/πρακτική
Έργο	Κείμενο
Ενότητα, ομοιότητα	Διαφορά, διάσπαση
Γραμμικότητα, συνέχεια, ειρμός	Μη-γραμμικότητα, αντιπαράθεση, γυρίσματα
Κέντρο	Εκ-κέντρο

μεταμφιέσεις, δρώμενα με ή χωρίς πίστη στη μαγική αποτελεσματικότητα, λαϊκές διασκεδάσεις και λαϊκά αυτοσχέδια θέατρα, όπως ο Φασουλής και ο Καραγκιόζης (Puchner (2014) 49-50).

⁶⁵ Puchner (2014) 50-51.

⁶⁶ Lehmann (2006) 27.

⁶⁷ Πατσαλίδης (2010).

Σκοπός	Παίγνιο, ίχνος
Παραδειγματικό	Συνταγματικό
Μεταφορά	Μετωνυμία
Σύμπτωμα	Επιθυμία
Παρουσία	Απουσία
Μεταφυσική	Ειρωνεία
Πρωτογενές υλικό	Τυχαίο ή δάνειο υλικό
Φαλλοκεντρικό	Ερμαφρόδιτο
Προφορικό (lisible)	Γραπτό (scriptible)
Θέατρο	Μεταθέατρο
Δράμα	Μεταδράμα
Ειδολογική καθαρότητα	Υβριδισμός (μεικτά είδη)
Αυθεντικότητα	Διαμεσολάβηση
Σταθερότητα	Μετασχηματισμός
Συγκεκριμένη ιστορική περίοδος	Συγκερασμός περιόδων ή αντιπαράθεση
Ο κόσμος του έργου	Σύγκρουση ή συνεύρεση κόσμων
Οι χαρακτήρες συνεπείς με το όλον	Οι χαρακτήρες ασυνεπείς με το όλον
Αυτόνομος χαρακτήρας	Διχασμένος, κερματισμένος χαρακτήρας
Ο ηθοποιός γίνεται ο χαρακτήρας (ο ηθοποιός πίσω από το χαρακτήρα)	Ο ηθοποιός παρουσιάζει [performs] το χαρακτήρα (ο ηθοποιός μπροστά από το χαρακτήρα)
Ένας χαρακτήρας για κάθε ηθοποιό	Δύο και περισσότεροι χαρακτήρες για κάθε ηθοποιό
Εσωτερικά κίνητρα του χαρακτήρα	Η γλώσσα ως κίνητρο
Κατά προτίμηση ένας αφηγητής	Πολλοί αφηγητές χωρίς προτίμηση
Στην καρδιά της ιστορίας υπάρχει πρωταγωνιστής	Δεν υπάρχει κύριος χαρακτήρας. Μπορεί να είναι πολλοί
Συναισθηματική, ψυχολογική ταύτιση (εσωτερικότητα)	Εξωτερική, χειρονομιακή προβολή (επιδεξιότητα)
Ο ηθοποιός λειτουργεί «υπό-κειμενικά»	Ο ηθοποιός κινείται στην επιφάνεια μιας κειμενικότητας (ή κειμενικοτήτων)

Εκτός «ατάκας»	Εντός «ατάκας»
Η γλώσσα επιδιώκει τη λογική συνέπεια και συνέχεια	Η γλώσσα δεν έχει ειρμό, καινοτομεί
Η γλώσσα ως εργαλείο του δράματος	Η γλώσσα ως υλικό του δράματος
Η γλώσσα ως νόημα	Η γλώσσα ως σημείο ή ήχος
Συμβατική σύνταξη	Ασυνήθιστη, ανοίκεια σύνταξη
Όλες οι λέξεις έχουν ιστορία	Οι λέξεις ιστορικοποιούνται
Η χειρονομία βασίζεται στη γλώσσα	Αυτόνομη χειρονομία
Διάλογος σύμφωνα με τον τύπο κάθε χαρακτήρα	Πολυφωνική χαρακτηριστική εικόνα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΙΣΤΟΡΙΚΟ (ΠΟΛΙΤΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ) ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟ 2000 ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2020 ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕΣΑ ΣΕ ΑΥΤΟ

1.1. Πολιτικά γεγονότα και θέατρο κατά τον εικοστό αιώνα

Πριν την έκθεση των γεγονότων του 21ου αιώνα, που σημάδεψαν την κυπριακή πραγματικότητα, κρίνεται αναγκαία μια πολύ σύντομη επισκόπηση του 20ού αιώνα, εστιασμένη μόνο σε γεγονότα-σταθμούς που άλλαξαν τον ρου της ιστορίας του νησιού, ώστε να διαφανεί το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννήθηκε το επαγγελματικό θέατρο, αλλά ταυτόχρονα να επισημανθούν και οι ανάγκες που δημιουργήθηκαν, τις οποίες κλήθηκε να υπηρετήσει το καλλιτεχνικό δυναμικό στις αρχές της επόμενης χιλιετίας.

Το 1878 η Κύπρος περνά από την Οθωμανική στη Βρετανική Κυριαρχία, η οποία διαρκεί μέχρι το 1959, όταν η Βρετανική Αυτοκρατορία αναγκάστηκε να παραχωρήσει στην Κύπρο την ανεξαρτησία της (1960), αφού προηγήθηκε ο απελευθερωτικός αγώνας της Ε.Ο.Κ.Α. εναντίων των Άγγλων, από το 1955 μέχρι το 1959. Ακολουθούν οι δικαιοδικές ταραχές των ετών 1963-1964 μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, που αποτέλεσαν καίριο ρήγμα ανάμεσα στις δύο κοινότητες.⁶⁸ Το 1974 σημειώθηκαν δύο γεγονότα που καθόρισαν την ιστορία του νησιού: η Χούντα στην Ελλάδα, με συνεργάτες στην Κύπρο την Ε.Ο.Κ.Α. Β', διενήργησαν πραξικόπημα στις 15 Ιουλίου εναντίον της νόμιμης κυβέρνησης της χώρας, γεγονός που έδωσε την ευκαιρία στην Τουρκία να εισβάλει στην Κύπρο στις 20 Ιουλίου με πρόσχημα την προστασία των Τουρκοκυπρίων. Η εισβολή είχε ως αποτέλεσμα τη διαίρεση του νησιού, με το 37% του εδάφους να κατέχεται παράνομα από την Τουρκία μέχρι σήμερα και την προσφυγοποίηση περίπου 180.000 χιλιάδων ανθρώπων.⁶⁹ Το 1983 η Τουρκία προέβη στην παράνομη ανακήρυξη σε κράτος των κατεχομένων εδαφών, με την ονομασία «Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου», το οποίο αναγνωρίζεται διεθνώς μόνο από την Τουρκία. Οι συνομιλίες για τη λύση του κυπριακού προβλήματος συνεχίζονται άκαρπες μέχρι σήμερα.

Μέσα στις δύσκολες αυτές κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες γεννήθηκε το κυπριακό θέατρο. Ήδη από τον 19ο αιώνα έκανε την εμφάνισή του κυρίως σε ερασιτεχνική μορφή. Την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα αναπτύσσεται έντονη δραστηριότητα από δύο πνευματικά σωματεία,

⁶⁸ Mallinson (2008) 26-27.

⁶⁹ Mallinson (2008) 30-31.

την Αγάπη του Λαού και τον Κυπριακό Σύλλογο.⁷⁰ Στη Λάρνακα δραστηριοποιείται ο Θίασος Σοφοκλής. Οι παραστάσεις των Γυμνασίων που, από το τέλος του 19ου αιώνα, παρουσιάζουν συστηματικά αρχαίο δράμα, αποτελούν τον άλλο πόλο της θεατρικής δραστηριότητας.⁷¹ Το είδος της Επιθεώρησης άνθισε στις αρχές του αιώνα, κάνοντας αρχή με τις Παφίτικες Επιθεωρήσεις⁷² των αδελφών Σωτηράκη και Κώστα Μαρκίδη στην επαρχία Πάφου, παραστάσεις που χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη φροντίδα και στοχεύουν στην ψυχαγωγία του κοινού και με τις οποίες το θέατρο αποκτά πλέον μια άλλη μορφή από αυτή που παρουσίαζε μέχρι τότε, δηλαδή αυτή της παράστασης στο πλαίσιο μιας εθνικής εορτής ή μιας φιλανθρωπικής εκδήλωσης. Το είδος της επιθεώρησης αναπτύσσεται αργότερα και στις επαρχίες Λεμεσού (1931), Λάρνακας (1932) και Λευκωσίας (1938).⁷³ Στα χρόνια του μεσοπολέμου, ιδιαίτερη είναι η συμβολή του Θεάτρου των Συντεχνιών,⁷⁴ που αναπτύσσεται από τις ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες των εργατικών συνδικάτων, κυρίως με έργα πρόζας και με σαφή πολιτικό προσανατολισμό. Παράλληλα, ο Πανεργατικός Σύνδεσμος Λευκωσίας, που δεν είναι εργατικό συνδικάτο αλλά φιλολαϊκό σωματείο, παρουσιάζει θεατρικές παραγωγές για δύο σχεδόν δεκαετίες (1922-1939), υπό την καθοδήγηση κυρίως του Κ. Φυσεντζίδη και στη συνέχεια του Άγγελου και της Μαρίκας Βάζα.⁷⁵ Να σημειωθεί ότι την περίοδο αυτή επισκέπτονταν το νησί ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι, οι επισκέψεις των οποίων σταμάτησαν τη δεκαετία του 1940, κυρίως την περίοδο του Β' παγκοσμίου πολέμου. Γεγονός που αποτέλεσε μεγάλη ευκαιρία για το κυπριακό θέατρο, ώστε να αρχίσει να αποκτά επαγγελματικό χαρακτήρα: συγκροτούνται θίασοι με σταθερή παρουσία, όπως Λυρικό, Νέο Λυρικό, Ένωση Καλλιτεχνών, Ορφέας και Προμηθέας, η δραστηριότητα των οποίων θα αρχίσει να υποχωρεί με την επανεμφάνιση των Ελληνικών θιάσων στην Κύπρο.⁷⁶ Την περίοδο αυτή, κατά την οποία παρατηρείται μια απρόσμενη θεατρική ακμή, συνεχίζουν να σκηνοθετούν ηθοποιοί, όπως ο

⁷⁰ Τα δύο σωματεία ιδρύθηκαν από τους «Αδιάλλακτους» οπαδούς του Μητροπολίτη Κιτίου και τους «Διαλλακτικούς» οπαδούς του Μητροπολίτη Κερυνεσίας, αντίστοιχα, εξ αφορμής του ζητήματος της εκλογής νέου αρχιεπισκόπου. Οι χαρακτηρισμοί αφορούν τη στάση τους απέναντι στη βρετανική κυριαρχία, κυρίως σε σχέση με το ζήτημα της ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα (Κατσούρης, (2005) τ.Α', 86-87).

⁷¹ Κατσούρης (2005), τ.Α', 86-95.

⁷² Περισσότερα στοιχεία για τις Παφίτικες Επιθεωρήσεις μπορούν να αντληθούν από το βιβλίο του Χατζηκωστή, Γ. Ν. 2014. *Σωτηράκη Σ. Μαρκίδη-Τα ευρεθέντα-Συναγωγή κειμένων*. Λευκωσία.

⁷³ βλ. σχετικά Κωνσταντίνου (2010α) 7.

⁷⁴ Οι Κωνσταντίνου και Ανδρέου στο άρθρο τους «Το θέατρο των εργατικών σωματείων στην Κύπρο τον 20ό αιώνα», στα *Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, κάνουν εκτενή αναφορά στο θέατρο των Συντεχνιών κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα.

⁷⁵ Κωνσταντίνου (2010α) 6.

⁷⁶ Κωνσταντίνου (2016α) 421.

Νίκος Παντελίδης αλλά παράλληλα το κυπριακό θέατρο μπολιάζουν με την εμπειρία τους Ελλαδίτες σκηνοθέτες, όπως Άγγελος Βάζας, Αδαμάντιος Λεμός και Κωστής Μιχαηλίδης.⁷⁷

Από τη δεκαετία του 1950 και μετά, άρχισε να εδραιώνεται το επαγγελματικό θέατρο στην Κύπρο, με θιάσους όπως το Κυπριακό Θέατρο με καλλιτεχνικό διευθυντή και σκηνοθέτη τον ηθοποιό Νίκο Παντελίδη, η Κυπριακή Σκηνή των Χρίστου Ελευθεριάδη και Γιώργου Φινόπουλου και οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες, που ιδρύθηκε από τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Βλαδίμηρο Καυκαρίδη και άλλους καλλιτέχνες. Οι θίασοι στελεχώνονται με αυτοδίδακτους ηθοποιούς και το ρεπερτόριό τους περιλαμβάνει κυρίως φαρσοκωμωδία, επιθεώρηση, κωμειδύλλιο και ηθογραφία.⁷⁸ Μετά την ανεξαρτησία του νησιού, το επαγγελματικό θέατρο παρουσιάζει μια νέα δυναμική: εμφανίζονται αρκετοί νέοι θίασοι, οι οποίοι στελεχώνονται πλέον από επαγγελματίες ηθοποιούς και όχι αυτοδίδακτους, γεγονός που βελτιώνει την ποιότητα των παραστάσεων, αλλά αυξάνει παράλληλα τις απαιτήσεις του κοινού και δίνεται πλέον μεγαλύτερη σημασία στην τέχνη του σκηνοθέτη αλλά και του σκηνογράφου. Την περίοδο αυτή ιδιαίτερη είναι η συμβολή του Θεάτρου Τέχνης (1961-1962) στο κυπριακό θεατρικό γίνεσθαι υπό την καθοδήγηση του Ελλαδίτη σκηνοθέτη Θάνου Σακκέτα και με ρεπερτόριο από τη παγκόσμια κλασική δραματουργία, που περιλαμβάνει έργα του William Shakespeare, Anton Chekhov, Eugene O'Neill, κ.ά.⁷⁹ Ο ΟΘΑΚ (Οργανισμός Θεατρικής Ανάπτυξης Κύπρου) (1961) αποτελεί τον πρώτο θίασο που επιχορηγείται από το κράτος, και ενώ ξεκινά με κλασικό ρεπερτόριο, σταδιακά το εγκαταλείπει και ασχολείται κυρίως με την ελληνική φαρσοκωμωδία και την κυπριακή ηθογραφία.⁸⁰ Ένας νέος θίασος ιδρύεται το 1969 από το Ραδιοφωνικό Ίδρυμα Κύπρου, το Θέατρο του ΡΙΚ, με κύριο σκηνοθέτη τον Εύη Γαβριηλίδη και ρεπερτόριο εξαιρετικά απαιτητικό για τα τότε κυπριακά θεατρικά δεδομένα, όπως κλασική κωμωδία, θέατρο του παραλόγου, σύγχρονο νεοελληνικό και κυπριακό έργο.⁸¹

Το 1971, η Κύπρος γυρίζει σελίδα στην ιστορία του θεάτρου με την ίδρυση ενός ημικρατικού οργανισμού με την επωνυμία Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου,⁸² με πρώτο διευθυντή τον

⁷⁷ βλ. Κωνσταντίνου (2013α).

⁷⁸ Κωνσταντίνου (2014α) στην επίσημη ιστοσελίδα ΘΟΚ: <https://www.thoc.org.cy/about/istoriki-anadromi,el-about-01-02-01,el>

⁷⁹ Κωνσταντίνου (2007) 106-128.

⁸⁰ Κωνσταντίνου (2007) 197-281.

⁸¹ Κωνσταντίνου (2007) 328-356, Κωνσταντίνου (2014α) στην επίσημη ιστοσελίδα ΘΟΚ: <https://www.thoc.org.cy/about/istoriki-anadromi,el-about-01-02-01,el>

⁸² Σχετικά με τη συμβολή του ΘΟΚ στο κυπριακό θέατρο θα γίνει αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο.

Ελλαδίτη Νίκο Χατζίσκο. Τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, ο ΘΟΚ ακολουθεί τη γραμμή του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας: ξεκινά τις παραστάσεις του με ιδεολογική αναφορά το εθνικό κέντρο στα χρόνια της δικτατορίας, με δανεισμένα κοστούμια, αντιγραμμένα σκηνικά, πρωταγωνιστές από την Ελλάδα και σκηνοθεσία που μιμείται τα πρότυπα του Εθνικού Θεάτρου.⁸³ Τα πολιτικά γεγονότα του 1974 επηρεάζουν σαφώς την κρατική σκηνή, με αποτέλεσμα το ρεπερτόριό του ΘΟΚ να έχει εν μέρει πολιτικό χαρακτήρα και αντιπολεμικό προσανατολισμό, προσφέροντας παραστάσεις όπως *Ο Καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία*, η *Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* του Bertolt Brecht, *Αντιγόνη* του Jean Anouilh, *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.⁸⁴ Από τότε έως και το 2000, πλειάδα σκηνοθετών, Κυπρίων, Ελλαδιτών και ξένων πέρασαν από τη σκηνή του ΘΟΚ, αφήνοντας ο καθένας το στίγμα του στον χώρο του κυπριακού θεάτρου, με παγκόσμιο ρεπερτόριο – κλασικό και νεότερο, καθώς και σύγχρονα νεοελληνικά και κυπριακά έργα.

Παράλληλα, λειτουργούν από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα ιδιωτικοί θίασοι, όπως η Πειραματική Σκηνή (1972-1974), στην οποία ο Εύης Γαβριηλίδης σκηνοθετεί επτά από τις δέκα παραγωγές της ομάδας, και αργότερα το Νέο Θέατρο (1983-1988) στο οποίο σκηνοθετεί μέχρι και τον θάνατό του (1986), μεταξύ άλλων, ο ιδρυτής του Βλαδίμηρος Καυκαρίδης. Ακολούθως, ιδρύεται το Σατιρικό Θέατρο (1986) από μέλη της οικογένειας Καυκαρίδη, το Θέατρο Ένα (1987) από τον σκηνοθέτη Αντρέα Χριστοδουλίδη, η ΕΘΑΛ (1989) και το Θέατρο Σκάλα (1996).⁸⁵

⁸³ Κωνσταντίνου (2007) 427-437.

⁸⁴ Κωνσταντίνου (2014β) 335.

⁸⁵ Για τους θιάσους μετά το 1974 βλ. Κωνσταντίνου 2014β.

1.2. Πολιτικά και κοινωνικά ορόσημα των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα και θέατρο

Διερευνώνται τόσο οι πολιτικές, όσο και οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στην Κύπρο την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα, με απώτερο σκοπό την κατάδειξη κομβικών για τη χώρα γεγονότων, τα οποία σημάδεψαν την ιστορία της και κατ' επέκταση επηρέασαν την καλλιτεχνική παραγωγή. Άλλωστε, η σκηνοθετική ανάγνωση ενός έργου από τον εκάστοτε δημιουργό που επιδιώκει το «ζωντανό» θέατρο, υπό την έννοια της επικοινωνίας της παράστασης με την κοινωνία στην οποία παρουσιάζεται, είναι συνδεδεμένη με την εποχή του. Γίνεται αναφορά μόνο σε γεγονότα που αποδεδειγμένα επηρέασαν άμεσα ή έμμεσα το θέατρο, ενώ αναφέρονται ενδεικτικά παραστάσεις που συνδέονται ποικιλοτρόπως με αυτά. Λεπτομερής ανάλυση ορισμένων από αυτές τις παραστάσεις δίνεται στα επόμενα κεφάλαια, τα οποία εστιάζουν στην πρακτική της σκηνοθεσίας.

1.2.1. Ιστορικά γεγονότα

Διάνοιξη οδοφραγμάτων

Μετά από παρέλευση τριάντα σχεδόν χρόνων από την τουρκική εισβολή του 1974 και τη διαίρεση της Κύπρου, το κυπριακό εθνικό πρόβλημα πέρασε σε μία νέα φάση για τα τότε δεδομένα, με το άνοιγμα των οδοφραγμάτων για πρώτη φορά στις 23 Απριλίου 2003. Το γεγονός αυτό υπήρξε πολύ σημαντικό για τις δύο κοινότητες, γιατί για πρώτη φορά μετά από την εισβολή δόθηκε δικαίωμα πρόσβασης στα κατεχόμενα. Αρχικά, αποφασίστηκε η διάνοιξη των οδοφραγμάτων του Λήδρα Πάλας,⁸⁶ των Στροβιλιών⁸⁷ και του Περγάμου,⁸⁸ ακολούθησε

⁸⁶ Το ξενοδοχείο Λήδρα Πάλας βρίσκεται στο κέντρο της Λευκωσίας και μέχρι το 1974 ήταν από τα μεγαλύτερα και πολυτελέστερα ξενοδοχεία της πρωτεύουσας. Μετά τη διαίρεση της Κύπρου, το Λήδρα Πάλας έτυχε να βρίσκεται στη «Νεκρή Ζώνη» και σήμερα λειτουργεί ως έδρα της ειρηνευτικής δύναμης των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο. Φιλοξένησε πολλές συναντήσεις υψηλού επιπέδου μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων και γενικά χαρακτηρίζεται ως χώρος συνέντευξης των δύο κοινοτήτων σε προσπάθειες επίλυσης του κυπριακού προβλήματος ή επαναπροσέγγισης. Από το 2004, η περιοχή γύρω από το Λήδρα Πάλας αποτελεί σημείο διέλευσης της «Πράσινης Γραμμής», που χωρίζει τις ελεγχόμενες περιοχές της Κυπριακής Δημοκρατίας από την de facto Τουρκική Δημοκρατία της Βόρειας Κύπρου.

⁸⁷ Χωριό της επαρχίας Αμμοχώστου, το οποίο από την εισβολή του 1974 βρίσκεται στη «Νεκρή Ζώνη». Από το 2000, οι Τουρκικές δυνάμεις κατοχής είχαν προελάσει καταλαμβάνοντας μέρος των Στροβιλιών που βρισκόταν εντός της «Νεκρής Ζώνης», προωθώντας θέσεις τους, ενώ το 2003, μετά από απόφαση του Συμβουλίου Ασφαλείας για ανανέωση της παραμονής της UNFICYP, προχώρησαν σε περαιτέρω παραβιάσεις στην περιοχή.

⁸⁸ Τουρκοκυπριακό χωριό της επαρχίας Λάρνακας, ένα από τα τέσσερα χωριά της επαρχίας Λάρνακας (μαζί με το Άρσος, τη Μελούσεια, τη Τρεμετουσιά) που βρίσκονται από το 1974 υπό τουρκική κατοχή.

το άνοιγμα των οδοφραγμάτων Αγίου Δομετίου,⁸⁹ Αστρομερίτη,⁹⁰ Λιμνίτη⁹¹ και αυτού στην οδό Λήδρας,⁹² ενώ δρομολογήθηκε η διάνοιξη του οδοφράγματος της Δερύνειας⁹³ και της Λεύκας.⁹⁴ Να σημειωθεί ότι η τότε κυπριακή κυβέρνηση παρουσιάστηκε επιφυλακτική, αντιμετωπίζοντας το γεγονός της διάνοιξης, ως κίνηση εντυπωσιασμού από πλευράς της τουρκοκυπριακής ηγεσίας.

Η νέα πραγματικότητα της Κύπρου διευκόλυνε τη διακίνηση των δύο κοινοτήτων (ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής) και προς τις δύο πλευρές και την επαφή ανάμεσα στις κοινότητες, γεγονός που επηρέασε σε κάποιο βαθμό και τον χώρο του πολιτισμού και κυρίως του θεάτρου, ευνοώντας συνεργασίες μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων καλλιτεχνών, οι οποίες σημειώνεται ότι υπήρχαν και πριν από τη διάνοιξη των οδοφραγμάτων.⁹⁵ Βεβαίως, ένα τέτοιο γεγονός όπως αυτό της διάνοιξης των συνόρων, δεν μπορούσε παρά να ευαισθητοποιήσει καλλιτέχνες που ονειρεύονται μια ενωμένη Κύπρο.

Μεταξύ των παραστάσεων που δημιουργήθηκαν και συνδέονται με την πολιτική πραγματικότητα του νησιού είναι δύο παραγωγές⁹⁶ από την ομάδα Rooftop Theatre Group:⁹⁷ το *Stories of Loss* (Ιστορίες απώλειας) (2011) σε σκηνοθεσία Ελλάδας Ευαγγέλου, μεταξύ άλλων πραγματεύεται και το θέμα της απώλειας των αγνοουμένων, και το *Shift* (2014) σκηνοθετημένη από την Τουρκοκύπρια Gülgün Kayım, που πραγματεύεται την έννοια «Νεκρή

⁸⁹ Ο Άγιος Δομέτιος είναι συνοικία στα δυτικά της Λευκωσίας και ανεξάρτητος Δήμος της Κύπρου από το 1986. Το μεγαλύτερο τμήμα του δήμου τελεί από το 1974 υπό Τούρκικη κατοχή.

⁹⁰ Χωριό της επαρχίας Λευκωσίας.

⁹¹ Παραθαλάσσιο χωριό στην περιοχή της Τηλλυρίας στη βορειοδυτική Κύπρο. Από το 1974, ο Λιμνίτης βρίσκεται υπό τον έλεγχο του ψευδοκράτους της Βόρειας Κύπρου.

⁹² Βασικός εμπορικός δρόμος στο κέντρο της Λευκωσίας, όπου σήμερα υπάρχει σημείο διέλευσης στις κατεχόμενες περιοχές. Στις 9 Μαρτίου 2007 κατεδαφίστηκε το οδόφραγμα της οδού Λήδρας με απόφαση της κυπριακής κυβέρνησης, ως ένα πρώτο βήμα για την αποστρατιωτικοποίηση όλης της Λευκωσίας.

⁹³ Η Δερύνεια είναι κωμόπολη της επαρχίας Αμμοχώστου, ανεξάρτητος Δήμος από το 1994. Το 75% του Δήμου βρίσκεται από το 1974 υπό τούρκικη κατοχή.

⁹⁴ Η Λεύκα είναι κωμόπολη της επαρχίας Λευκωσίας, η οποία από το 1974 είναι υπό τούρκικη κατοχή.

⁹⁵ Στο άρθρο τους «Theatre as informal education: Turkish Cypriot performances and the Greek Cypriots» στο I. Psaltis, N. Anastasiou, H. Faustmann, M. Hadjipavlou, H. Karahasan, M. Zackheos (επιμ.): *Education in a Multicultural Cyprus*. Cambridge Scholars Publishing (2017) οι Άντρη Χ. Κωνσταντίνου και Βασιλική Αντρέου κάνουν εκτενή αναφορά στις θεατρικές συνεργασίες που αναπτύχθηκαν ανάμεσα στις δύο κοινότητες από τη δεκαετία του 1970 ως το 2015.

⁹⁶ Λεπτομερής ανάλυση των δύο παραστάσεων, ως προς τη σκηνοθετική πρακτική που ακολουθήθηκε, γίνεται στο κεφάλαιο 3.

⁹⁷ Το προφίλ της ομάδας δίνεται στο κεφάλαιο 3, όπου γίνεται λεπτομερής ανάλυση της δουλειάς της.

Ζώνη». Η ομάδα Σόλο για Τρεις⁹⁸ και το Θέατρο Αντίλογος⁹⁹ ανέβασαν το έργο *Η Αϊσέ πάει διακοπές*, βασισμένο στο μυθιστόρημα της Κωνσταντίας Σωτηρίου (2017) και σε σκηνοθεσία της Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά, το οποίο έχει ως θέμα τις συνέπειες που επέφερε στη ζωή της ηρωίδας το γεγονός της διάνοιξης των οδοφραγμάτων.

Επίσης, υπήρξαν συνεργασίες, επί σειρά ετών, μεταξύ του Σατιρικού θεάτρου και του Lefkoşa Belediye Tiyatrosu υπό μορφή είτε συμπαραγωγής, είτε φιλοξενίας. Η συνεργασία ξεκίνησε το 1987, όταν μετά από πρόσκληση του Σατιρικού Θεάτρου στο «Πολιτιστικό Κέντρο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης» (που στεγαζόταν τότε στο σινεμά Βαρνακίδη στον Στρόβολο) το Lefkoşa Belediye Tiyatrosu παρουσίασε την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη, σε σκηνοθεσία Yaşar Ersoy,¹⁰⁰ και συνεχίστηκε και τα επόμενα χρόνια.¹⁰¹ Στις συμπαραγωγές ανήκουν οι παραστάσεις *Σκάσε και κάνε τη δουλειά σου* (2003) του Haldun Taner σε σκηνοθεσία Yaşar Ersoy, που παρουσιάστηκε στην έδρα του Σατιρικού στον Στρόβολο και την επόμενη χρονιά (27 Ιουλίου 2004) μετά από πρόσκληση του Δήμου Κωνσταντινούπολης, παρουσιάστηκε στην παλιά Γέφυρα του Γαλατά στο πλαίσιο του 1ου Διεθνούς Φεστιβάλ Θεάτρου.¹⁰² Συνεργάστηκαν επίσης στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου (2004). Η παράσταση *Μάνα Κουράγιο* του Bertolt Brecht, σε σκηνοθεσία Δέσποινας Μπεμπεδέλη, φιλοξενήθηκε από το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Κύπρου (2003), που διοργάνωσε το Lefkoşa Belediye Tiyatrosu στο Πανεπιστήμιο Εγγύς Ανατολής στην κατεχόμενη Λευκωσία. Η παράσταση δόθηκε στα ελληνικά με τουρκικούς υπέρτιτλους. Στην κεντρική σκηνή του Σατιρικού θεάτρου φιλοξενήθηκαν δύο παραστάσεις του Lefkoşa Belediye Tiyatrosu: ο *Αγνοούμενος* (2015) της Aliye Ummanel, σε σκηνοθεσία της ίδιας και ο μονόλογος *Πικράθηκα στα Ελληνικά, πηλώθηκα στα Τούρκικα* (2015), βασισμένος στο ομότιτλο ποίημα της Faize Özdemirciler, το οποίο διασκεύασε και σκηνοθέτησε και στο οποίο πρωταγωνίστησε ο Yaşar Ersoy. Και οι δύο παραστάσεις δόθηκαν στη τουρκική γλώσσα με ελληνικούς υπέρτιτλους. Την παράσταση

⁹⁸ Η θεατρική ομάδα Σόλο για Τρεις ιδρύθηκε το 2007 με πρωτοβουλία της Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά σε συνεργασία με καλλιτέχνες προερχόμενους από διαφορετικούς τομείς της τέχνης. Σελίδα της ομάδας Σόλο για Τρεις στο facebook: https://el-gr.facebook.com/pg/sologiatreis/about/?ref=page_internal

⁹⁹ Το Θέατρο Αντίλογος ιδρύθηκε από τον Νεοκλή Νεοκλέους, την Πόπη Αβραάμ και τη Χριστίνα Χριστόφια. Σελίδα της ομάδας Θεάτρου Αντίλογος στο facebook: https://el-gr.facebook.com/pg/TheatroAntilogos/about/?ref=page_internal

¹⁰⁰ Ο Yaşar Ersoy, ιδρυτής του Lefkoşa Belediye Tiyatrosu, θεωρείται μια εμβληματική μορφή του τουρκοκυπριακού θεάτρου.

¹⁰¹ βλ. Κωνσταντίνου & Ανδρέου (2017).

¹⁰² Επίσημη ιστοσελίδα του Σατιρικού Θεάτρου: <https://www.satiriko.com/nea>

Πικράθηκαν στα Ελληνικά, πληγώθηκαν στα Τούρκικα παρακολούθησαν από κοινού και οι ηγέτες των δύο κοινοτήτων (Ελληνοκυπριακής και Τουρκοκυπριακής), Νίκος Αναστασιάδης και Mustafa Akinci, λίγους μήνες αργότερα, σε μια δεύτερη παράσταση στο θέατρο Ριάλτο στη Λεμεσό. Η παρουσία των δύο ηγετών στην παράσταση αποτέλεσε σημαντικό πολιτικό γεγονός, στο οποίο είχε δοθεί μεγάλη δημοσιότητα. Επίσης, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου το 2016 φιλοξένησε για δύο μόνο παραστάσεις στη Νέα Σκηνή το έργο του Lefkoşa Belediye Tiyatrosu *Το σπίτι*, της Aliye Ummanel, σε σκηνοθεσία της ίδιας, με υπέρτιτλους στην ελληνική και αγγλική γλώσσα.

«Σχέδιο Ανάν» - Δημοψήφισμα

Το «Σχέδιο Ανάν» διαμορφώθηκε από τον Γενικό Γραμματέα του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών Kofi Annan, στοχεύοντας στη συνολική επίλυση του κυπριακού προβλήματος. Η αρχική του μορφή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Νοέμβριο του 2002 και αφορούσε στην αναδιάταξη της Δημοκρατίας της Κύπρου σε μια Ενωμένη Κυπριακή Δημοκρατία, η οποία θα αποτελείτο από δύο ομόσπονδα κρατίδια, ένα ελληνοκυπριακό και ένα τουρκοκυπριακό. Μετά από εισηγήσεις και των δύο πλευρών, το σχέδιο έτυχε τροποποιήσεων και υποβλήθηκε τον Απρίλιο του 2004 σε δύο ξεχωριστά δημοψηφίσματα. Για πρώτη φορά μετά από την τουρκική εισβολή του 1974, ο λαός κλήθηκε να αποφασίσει για τη λύση ή όχι του κυπριακού προβλήματος, στις 24 Απριλίου 2004. Το δημοψήφισμα απορρίφθηκε από την ελληνοκυπριακή κοινότητα με ποσοστό σχεδόν 76% και εγκρίθηκε από την τουρκοκυπριακή κοινότητα με ποσοστό σχεδόν 65%.¹⁰³ Το γεγονός αυτό φαίνεται να επηρέασε μερίδα καλλιτεχνών. Οι δύο παραστάσεις που αναφέρονται ακολούθως σχετίζονται με το γεγονός του δημοψηφίσματος είτε ως προς τη θεματική των έργων είτε ως προς την επιλογή του χρόνου παρουσίασής τους.

Το Σατιρικό Θέατρο και το Lefkoşa Belediye Tiyatrosu παρουσίασαν σε συμπαραγωγή τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη (2004) στην τουρκική γλώσσα, με τη συμμετοχή δύο Ελληνοκυπρίων ηθοποιών (Πόπη Αβραάμ, Αντρέας Τσουρής). Η παράσταση ανέβηκε σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ «Κύπρια»¹⁰⁴ στις 30 Σεπτεμβρίου 2004, στον απόηχο του Δημοψηφίσματος για το «Σχέδιο Ανάν». Η πρεμιέρα έγινε στο αρχαίο θέατρο του Κουρίου στη Λεμεσό και ακολούθησαν παραστάσεις τόσο στις

¹⁰³ Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών Κύπρου: <https://www.pio.gov.cy/assets/pdf/>

¹⁰⁴ Αναφορά στο θεσμό του Διεθνούς Φεστιβάλ «Κύπρια» και στο ρόλο που διαδραματίζει στην πολιτιστική ζωή της Κύπρου γίνεται ακολούθως στο παρών κεφάλαιο.

ελεύθερες όσο και στις κατεχόμενες περιοχές.¹⁰⁵ Η προσέλευση του κοινού ήταν πενιχρή σε όλες τις παραστάσεις που δόθηκαν στις ελεύθερες περιοχές, εν αντιθέσει με τις παραστάσεις που δόθηκαν στην έδρα του Lefkoşa Belediyesi Tiyatrosu στον Τράχωνα, όπου παιζόταν για μήνες.¹⁰⁶ Η παράσταση της *Λυσιστράτης* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιστορικής σημασίας λόγω της παρουσίας της τη δεδομένη χρονική στιγμή· καλλιτέχνες από τις δύο κοινότητες της Κύπρου παρουσίασαν σε συνεργασία ένα αντιπολεμικό έργο, πέντε μήνες αφότου οι δύο κοινότητες του νησιού κλήθηκαν να αποφασίσουν για τη λύση του εθνικού προβλήματος.

Εμπνευσμένη από το δημοψήφισμα για το «Σχέδιο Ανάν» είναι η θεματολογία του έργου *A Slight Risk* του Πάρι Ερωτοκρίτου, που παρουσιάστηκε το 2012 στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ «Κύπρια», σε σκηνοθεσία του ίδιου. Πρόκειται για ένα κυπριακό θεατρικό έργο το οποίο γράφτηκε και παρουσιάστηκε στα αγγλικά, εμπνευσμένο από το ποίημα του Γιώργου Σεφέρη «Στα Περίχωρα της Κερύνειας» (Συλλογή *Ημερολόγιο Καταστρώματος Γ'*) και από την υπόθεση Όραμς.¹⁰⁷ Η υπόθεση του έργου είναι τοποθετημένη χρονικά στις τρεις τελευταίες μέρες διεξαγωγής του δημοψηφίσματος για το Σχέδιο Ανάν το 2004, γι' αυτό ακριβώς χωρίζεται και σε τρεις πράξεις.

Κυπριακή οικονομική κρίση 2012-2013

Η έκθεση των κυπριακών τραπεζών σε ελληνικά ομόλογα υπήρξε η κύρια αιτία της κρίσης, με τα πρώτα σημάδια να διαφαίνονται από το 2011, όταν η κυπριακή οικονομία υποβαθμίστηκε απ' όλους τους μεγάλους οίκους αξιολόγησης. Η Κύπρος αιτήθηκε ένταξη στον ευρωπαϊκό μηχανισμό στήριξης και αντιπροσωπεία της Τρόικας κατέφθασε στο νησί με σκοπό την έναρξη των διαπραγματεύσεων των όρων του δανείου, για να καταλήξουν, οι υπουργοί οικονομικών της Ευρωπαϊκής Ένωσης και το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο, στο σχέδιο που προνοούσε «κούρεμα» κατά 40% των καταθετών των κυπριακών τραπεζών που υπερέβαιναν τις €100.000 και ταυτόχρονα συγχώνευση των τραπεζών «Κύπρου» και «Λαϊκής».¹⁰⁸

¹⁰⁵ Επίσημη ιστοσελίδα του Σατιρικού Θεάτρου: <https://www.satiriko.com/nea>

¹⁰⁶ <https://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/252350/?ctype=ar>

¹⁰⁷ Ο Ελληνοκύπριος Μελέτης Αποστολίδης κινήθηκε δικαστικά εναντίων του βρετανικού ζεύγους Όραμς που κατασκεύασε εξοχικό στο ακίνητό του στο κατεχόμενο βόρειο τμήμα της Κύπρου. Η απόφαση του κυπριακού δικαστηρίου, η οποία επιβεβαιώθηκε και από το Ευρωπαϊκό ήταν καταδικαστική για το ζεύγος.

¹⁰⁸ Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών Κύπρου:

<http://www.cyprus.gov.cy/moi/pio/pio.nsf/All/e654e4cddc2f3cb5c2257b330060ce88?OpenDocument&Click=>

Το θέατρο, ως κοινωνικό φαινόμενο, και συνεπώς τροφοδοτούμενο από τα κοινωνικά τεκταινόμενα, επηρεάστηκε ποικιλοτρόπως από την οικονομική δυσχέρεια στην οποία περιήλθε ξαφνικά η έως τότε ευημερούσα Κύπρος, με αποτέλεσμα μερίδα καλλιτεχνών να εισπράξει τον παλμό της κοινωνίας και να οδηγηθεί στη δημιουργία παραστάσεων με θεματολογία εμπνευσμένη από το γεγονός. Αναφέρονται ενδεικτικά οι παραστάσεις: W.C.¹⁰⁹ (2013) από την ομάδα One/Off σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου, *Αγαπητέ κύριε Στρίντμπεργκ* (2013) από την ομάδα Σόλο για Τρεις, διασκευή του θεατρικού έργου *Δεσποινίς Τζούλια* του August Strindberg, σε σκηνοθεσία Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά (σύμφωνα με τη σκηνοθετίδα, το έργο τοποθετήθηκε στο 2013, στη δίνη της οικονομικής κρίσης, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την κοινωνική πτυχή του έργου, δηλαδή την πτώση της Τζούλιας), *Το Παλτό*¹¹⁰ (2013) από την ομάδα Paravan Proactions, σε συνεργασία με τον ηθοποιό Διομήδη Κουφτερό, βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Nikolai Gogol, που ανέβηκε σε μια πρώην καφετέρια επί της οδού Μακαρίου¹¹¹ στη Λευκωσία και τότε ξενοικίαστο κατάστημα, όπως πολλά στην περιοχή, άλλη μία δουλειά της ομάδας Paravan Proactions, *The Vaults Impromptu*¹¹² (2015), έλαβε χώρα στο υπόγειο ενός εκ των καταστημάτων της Τράπεζας Κύπρου, το οποίο είχε κλείσει επίσης λόγω της οικονομικής κρίσης.

Η Κυπριακή Προεδρία του Συμβουλίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης

Η ανάληψη της Κυπριακής Προεδρίας του Συμβουλίου της Ε.Ε. την 1η Ιουλίου 2012, για το δεύτερο εξάμηνο του έτους, αποτέλεσε σημαντικό πολιτικό, αλλά ταυτόχρονα και πολιτιστικό γεγονός. Μέσα από εκδηλώσεις¹¹³ που διοργανώθηκαν στην Κύπρο και στο εξωτερικό, δόθηκε η ευκαιρία, έστω και μικρή, αφενός μεν στην κυπριακή κουλτούρα και πολιτισμό να γίνουν γνωστά και πέρα από τα στενά όρια του νησιού, αφετέρου δε στο ντόπιο κοινό να έρθει σε επαφή με κάποιες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης του εξωτερικού.

Το Διεθνές Φεστιβάλ «Κύπρια» εντάχθηκε στο πολιτιστικό ημερολόγιο της προεδρίας και αυτό επηρέασε το πρόγραμμα και την επιλογή των παραστάσεών του. Σε συνέντευξή του, ο

¹⁰⁹ Η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθήθηκε στην παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹¹⁰ Η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθήθηκε στην παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹¹¹ Πολυσύχναστος εμπορικός δρόμος στη Λευκωσία, ο οποίος προ οικονομικής κρίσης έσφυζε από ζωή.

¹¹² Η σκηνοθετική γραμμή που ακολουθήθηκε στην παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹¹³ Επίσημη ιστοσελίδα της κυπριακής προεδρίας του συμβουλίου της Ε.Ε.:

<http://www.cy2012.eu/index.php/el/news-categories/areas/education-youth-culture-sport/feature-kypria-2012-cultural-highpoint>

διευθυντής των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας Παύλος Παρασκευάς, ανέφερε ότι για το φεστιβάλ του 2012 δημιουργήθηκε ένα ξεχωριστό πλαίσιο μέσα στο οποίο έπρεπε να κινούνται οι υποβαλλόμενες προτάσεις. Αυτές θα έπρεπε να επικεντρώνονται στην ανάδειξη της δημιουργικής συνεύρεσης διαφορετικών πολιτισμών στην Κύπρο, στοχεύοντας στην κατάδειξη τρόπων με τους οποίους ο πολιτισμός της Κύπρου επηρεάστηκε από τους γείτονές της –Ευρωπαίους και μη. Επίσης, στην κατάδειξη των τρόπων με τους οποίους ο πολιτισμός της Κύπρου έγινε γνωστός στην Ευρώπη. Κεντρικός άξονας του φεστιβάλ ήταν, συνεπώς, η πολυπολιτισμικότητα και η πολιτιστική διαδραστικότητα στην Κύπρο.¹¹⁴ Η επιλογή των εκδηλώσεων που συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμα του φεστιβάλ καταδεικνύει την προσπάθεια που έγινε να υλοποιηθούν οι στόχοι που τέθηκαν, αν και είναι σαφές ότι υπήρχαν πολλά περιθώρια ακόμη· αν αναλογιστεί κανείς ότι ενώ ένας από τους βασικούς στόχους του φεστιβάλ ήταν και εξακολουθεί να είναι η παροχή ευκαιριών παραγωγής πολιτιστικών εκδηλώσεων στους Κύπριους δημιουργούς, στον τομέα του θεάτρου παρουσιάστηκε μόνο μια παράσταση κυπριακής παραγωγής (*A Slight Risk*¹¹⁵ από την ομάδα Fresh Target) έναντι δύο παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας.¹¹⁶

Ανάμεσα στις παραστάσεις που ανέβηκαν στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για την Κυπριακή Προεδρία του Συμβουλίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης αναφέρονται ενδεικτικά οι παραστάσεις *The hand diary exhibition 2011-2012* (Η έκθεση χειρόγραφου ημερολογίου 2011-2012)¹¹⁷ από την ομάδα Rooftop Theatre Group, *Ο Καραγκιόζης εκτός* (2012), βασισμένη στην παράδοση του Καραγκιόζη και στον μύθο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και του καταραμένου φιδιού από την ομάδα Open Arts της Αθηνάς Κάσιου, σε συνεργασία με τον Ευριπίδη Δίκαιο, η οποία παρουσιάστηκε στις Βρυξέλες, και το *ANOMBPIA project*¹¹⁸ (2012) από το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος.

¹¹⁴ Επίσημη ιστοσελίδα της κυπριακής προεδρίας του συμβουλίου της Ε.Ε.:

<http://www.cy2012.eu/index.php/el/news-categories/areas/education-youth-culture-sport/feature-kypria-2012-cultural-highpoint>

¹¹⁵ Πληροφορίες για την εν λόγω παράσταση δόθηκαν στην ενότητα «Σχέδιο Ανάν»-Δημοψήφισμα.

¹¹⁶ Ο *Αμφιτρώων* του Molière ήταν μια από τις τελευταίες σκηνοθεσίες του Λευτέρη Βογιατζή. Ο *Περικλής* του William Shakespeare σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά συμμετείχε, επίσης, στο Διεθνές Φεστιβάλ Globe to Globe για τον William Shakespeare στο Λονδίνο.

¹¹⁷ Η σκηνοθετική γραμμή της παράστασης αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹¹⁸ Η σκηνοθετική γραμμή της παράστασης αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

1.2.2. Θεσμοί

Διεθνές Φεστιβάλ «Κύπρια»

Το Διεθνές Φεστιβάλ «Κύπρια» ξεκίνησε το 1993 με στόχο την παρουσίαση πολιτιστικών εκδηλώσεων τόσο από Κύπριους όσο και από ξένους καλλιτέχνες με διεθνή αναγνώριση, καθώς και την προβολή παραγωγών από διάφορους χώρους των παραστατικών τεχνών.¹¹⁹ Στον τομέα του θεάτρου, από την ίδρυση του φεστιβάλ μέχρι σήμερα, παρουσιάστηκαν παραστάσεις τόσο κυπριακής παραγωγής όσο και από τον ελληνικό χώρο. Αναφέρονται ενδεικτικά το Εθνικό Θέατρο Ελλάδας, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν και το Αμφι-Θέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου. Τα τελευταία χρόνια, με την ανάθεση της καλλιτεχνικής διεύθυνσης στον Άντη Παρτζίλη, το φεστιβάλ αποπνέει έναν αέρα ανανέωσης. Καινούργια πρόσωπα τόσο από την Κύπρο, όσο και από το εξωτερικό, καθώς και νέες ιδέες συνθέτουν το νέο προφίλ των «Κυπρίων».

1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου

Το 2010 (21-24 Οκτωβρίου) έγινε μια προσπάθεια να δοθεί βήμα έκφρασης στις ομάδες που ασχολούνται με πειραματικές/αντισυμβατικές μορφές θεάτρου στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ με διαγωνιστικό χαρακτήρα. Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας η θεατρική ομάδα Σόλο για Τρεις και ο Δήμος Λευκωσίας συνδιοργάνωσαν το 1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου στην Κύπρο, το οποίο λειτούργησε ως πλατφόρμα παρουσίασης των κυπριακών θεατρικών σχημάτων και ομάδων που ανεβάζουν παραστάσεις πειραματικού-ερευνητικού χαρακτήρα. Οι διοργανωτές του φεστιβάλ απευθύνονταν «σε νέους δημιουργούς, νέες ομάδες, νέες προτάσεις και προσεγγίσεις»,¹²⁰ χωρίς να προσδίδουν οποιαδήποτε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στην έννοια του πειραματικού-ερευνητικού θεάτρου. Η ιδέα της διοργάνωσης ανήκε στη Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, ιδρύτρια της θεατρικής ομάδας Σόλο για Τρεις, η οποία οραματίστηκε τη δημιουργία ενός τέτοιου φεστιβάλ, με σκοπό, όπως η ίδια δηλώνει, να καλύψει την ανάγκη των Κυπρίων καλλιτεχνών να ξεφύγουν από την εσωστρέφεια του κυπριακού χώρου και παράλληλα να τεθούν τα κριτήρια και οι βάσεις για τη δημιουργία υψηλών επιπέδων εργασίας. Σύμφωνα με την ίδια, «αυτό που πρέπει να προσέξουμε, βέβαια, και να διαφυλάξουμε είναι την ποιότητα και

¹¹⁹ Περισσότερες πληροφορίες για τις θεατρικές παραστάσεις που ανέβηκαν στο πλαίσιο του φεστιβάλ υπάρχουν στην επίσημη ιστοσελίδα του Διεθνούς Φεστιβάλ «Κύπρια»: <http://kypria.org.cy>

¹²⁰ Συνέντευξη Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά στη γράφουσα (20/8/2017).

το επίπεδο αυτών των παραστάσεων, γιατί δεν βλέπουμε πάντα καλό ή σωστό πειραματικό θέατρο. Γι' αυτό και η ανάγκη για τη δημιουργία του Φεστιβάλ, να δώσουμε, δηλαδή, στη νέα γενιά μια πλατφόρμα, να δημιουργήσουμε στέρεο έδαφος κάτω από τα πόδια της για να σταθεί σωστά, να δημιουργηθούν τα απαραίτητα κριτήρια και υψηλά επίπεδα εργασίας, ώστε να διασφαλιστεί μια μεθοδολογία αξιολόγησης της δημιουργικότητάς της, που να την παίρνει πάντα μπροστά».¹²¹

Το φεστιβάλ στόχευε στην προώθηση των καλύτερων παραστάσεων σε φεστιβάλ του εξωτερικού, όπως το φεστιβάλ Off της Avignon και τα Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου του Καΐρου και της Αθήνας. Στο πρόγραμμα του φεστιβάλ περιλαμβάνονταν εννέα παραστάσεις: *Forget-Me-Not* από την ομάδα One/Off· *Η Αλίκη στη χώρα των τεράτων* από την ομάδα Point To Contemporary Theatre· *Αμερικάνα* του Nicolai Kolyada από το Θέατρο Σκάλα· *Η Ιουλιέτα (των σκυβάλων)*¹²² του Παντελή Γεωργίου από το Θέατρο Versus· *Ο τελευταίος Art-θρωπος* από το Διεθνές Κέντρο Έρευνας Θεατρικής Τέχνης και Επιστήμης Rectus Centrum· *Βάκχες, το πένθος του Πενθέα*¹²³ από το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος· *Blackbird* από το Θέατρο των Καιρών· *Re-Performance* από το Θέατρο Δέντρο· *Samuel Beckett X5* (παράσταση εκτός συναγωνισμού), βασισμένη στα πέντε μονόπρακτα του Samuel Beckett (*Πράξη Χωρίς Λόγια I, Πράξη Χωρίς Λόγια II, Πηγαινέλα, Νανούρισμα, Αναπνοή*) από την ομάδα Σόλο για Τρεις.

Θέλοντας κανείς να προσδιορίσει το πειραματικό στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει τις παραστάσεις που συμμετείχαν στο φεστιβάλ, θα συνόψιζε στα εξής: σκηνοθετική πρακτική, θεατρική γραφή, θεματολογία. Παρουσιάστηκαν παραστάσεις που προτείνουν καινούργια σκηνικά είδη, όπως «θέατρο της επινόησης» (*Forget-Me-Not, Ο τελευταίος Art-θρωπος*¹²⁴) και «σωματικό θέατρο» (*Βάκχες, το πένθος του Πενθέα, Re-Performance*), σύγχρονα και δυναμικά κείμενα (*Samuel Beckett X5, Αμερικάνα*,¹²⁵ *Blackbird*) αλλά και νέες προσεγγίσεις σε κλασικά

¹²¹ Συνέντευξη Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά στην Πόλα Τσώνη «1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου» [<http://www.sigmalive.com/archive/simerini/politismos/agenda/315781#.dpuf>]

¹²² Η παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹²³ Η παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

¹²⁴ Η παράσταση ερευνά την υπόσταση του Καλλιτέχνη-Ανθρώπου μέσα από μια πρωτότυπη προσέγγιση στη γραφή και συρραφή κειμένων από συγγράμματα των Anton Chekhov, Fyodor Dostoevsky, Friedrich Nietzsche, Giorgio de Chirico, René Magritte, Peter Brook, Antoine Artaud, Πλάτωνα, William Shakespeare, Γιούρι Άλσιτζ, Federico García Lorca, Wassily Kandinsky, την Αγία Γραφή, καθώς και κείμενα του ίδιου του σκηνοθέτη Απόστολου Αποστολίδη.

¹²⁵ Ο Nicolai Kolyada, συγγραφέας της *Αμερικάνας*, αποτελεί γνωστό όνομα της πειραματικής ρωσικής δραματογραφίας.

έργα, από άποψη θεματολογίας, όπου αποδομείται η μυθική διάσταση κλασικών ηρώων (*Η Αλίκη στη χώρα των τεράτων, Η Ιουλιέτα (των σκυβάλων)*).

Το Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου αποτέλεσε ένα σημαντικό πολιτιστικό γεγονός στα θεατρικά δρώμενα της Κύπρου, δίνοντας αφενός μεν χώρο στους καλλιτέχνες της Κύπρου που αναζητούν πειραματικούς τρόπους δημιουργίας μιας παράστασης, να δείξουν τη δουλειά τους και να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους, αφού το φεστιβάλ είχε διαγωνιστικό χαρακτήρα. Αφετέρου δε, πρόσφερε τη δυνατότητα στο κοινό να παρακολουθήσει πειραματικό θέατρο, να συνομιλήσει και να συζητήσει τις παραστάσεις μαζί με τους συντελεστές τους. Η πρωτοβουλία αυτού του φεστιβάλ δεν είχε συνέχεια.

The Yard.Residency

Το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος εγκαινίασε το 2011 το πρόγραμμα φιλοξενίας καλλιτεχνών «The Yard» στο Παλιό Ξυδάδικο στη Λεμεσό, εξελίσσοντας μια αρχική ιδέα του Lukasz Walewski, το οποίο, αργότερα, μετονομάστηκε σε «The Yard.Residency». Αποτελεί μια ελεύθερη πλατφόρμα σύγχρονης καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία προσφέρει την ευκαιρία σε καλλιτέχνες από όλα τα πεδία των τεχνών να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Αφορά κυρίως νέους αλλά και έμπειρους καλλιτέχνες και ομάδες από την Κύπρο, ενίοτε, και το εξωτερικό, οι οποίοι με πρωτότυπες προτάσεις εναλλακτικού χαρακτήρα δημιουργούν και παρουσιάζουν τη δουλειά τους, η οποία θα πρέπει να εντάσσεται στη θεματική της κάθε χρονιάς. Το πρόγραμμα κάθε χρόνο μεταλλάσσεται και εξελίσσεται ανάλογα με τις ανάγκες της καλλιτεχνικής κοινότητας, αλλά και σύμφωνα με τις δυνατότητες του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος.¹²⁶ Το πρόγραμμα στηρίζεται από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας.

Θεσμός PLAY

Το πρόγραμμα PLAY αποτελεί συνδιοργάνωση του ΚΚΔΙΘ και του ΘΟΚ σε μια προσπάθεια να στηριχθεί η σύγχρονη κυπριακή δραματουργία και να διαμορφωθεί μια κυπριακή ταυτότητα στη θεατρική γραφή. Η πρώτη ανοιχτή πρόσκληση προς συγγραφείς για συμμετοχή στη διοργάνωση έγινε το 2012 με πρωτοφανή ανταπόκριση από 84 συνολικά ενδιαφερόμενους. Μέχρι την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής [2020] έχουν διεξαχθεί τέσσερις διοργανώσεις

¹²⁶ Περισσότερες πληροφορίες για όλες τις παραστάσεις που φιλοξενήθηκαν στο φεστιβάλ υπάρχουν στην επίσημη ιστοσελίδα του Μίτου: <https://www.mitos.org.cy/el/the-yard/>

του προγράμματος PLAY, αρχής γενομένης από την περίοδο 2012-2013, όπου επιλέγηκαν και έτυχαν επεξεργασίας δεκατέσσερα θεατρικά έργα,¹²⁷ εκ των οποίων τα οκτώ παρουσιάστηκαν στη σκηνή από Κύπριους σκηνοθέτες/τιδες. Από τη δεύτερη διοργάνωση (2014-2015) προέκυψαν έντεκα θεατρικά έργα,¹²⁸ εκ των οποίων τα έξι σκηνοθετήθηκαν και παρουσιάστηκαν στη σκηνή. Η τρίτη διοργάνωση (2016-2017) έφερε στο προσκήνιο έξι θεατρικά έργα,¹²⁹ εκ των οποίων τα δύο παρουσιάστηκαν στη σκηνή, και από την τέταρτη διοργάνωση (2017-2018) προέκυψαν πέντε έργα,¹³⁰ εκ των οποίων μόνο το ένα ανέβηκε και στη σκηνή. Όλα τα έργα που επιλέγηκαν από το πρόγραμμα PLAY παρουσιάστηκαν σε θεατρικά αναλόγια. Η θεματολογία των έργων αυτών περιστρέφεται, κυρίως, γύρω από τους εξής θεματικούς άξονες: ανάγκη ένταξης του ανθρώπου στο κοινωνικό σύνολο, ταυτότητα και φύλο, ρευστότητα ανθρωπίνων συναισθημάτων, προδοσία, προσωπικές ανάγκες και επιλογές, δυσκολία επικοινωνίας, οικογενειακή κρίση κ.ά. Καταληκτικά, θα λέγαμε ότι το PLAY έδωσε μια νέα ώθηση στο κυπριακό θεατρικό γίνεσθαι, λειτουργώντας ως βήμα έκφρασης προς τους Κύπριους θεατρικούς συγγραφείς. Χάρης στον θεσμό αυτό, παρατηρείται ένας σημαντικός αριθμός παραγωγής θεατρικών έργων, με παρουσίαση είτε σε μορφή αναλογίων, είτε σε ολοκληρωμένη παράσταση. Επιπρόσθετα, ενδέχεται ο θεσμός να αποτελέσει ένα μέσο που θα καθιερώσει την κυπριακή δραματουργία στη συνείδηση του κοινού.

¹²⁷ *Καρντάς, αδελφέ μου!* (νέα εκδοχή) του Γιάννη Αγησιλάου, *Ο Διάδρομος* της Άννας Μαραγκού, *Game Over* του Αντρέα Νικολαΐδη, *The Second Birth Project* του Μάριου Νικολάου, *Ο Σημαδεμένος* της Μαρίας Παύλου, *Γκρόσσκνεχτ* του Αντη Ροδίτη. Τα υπόλοιπα οκτώ έργα ανέβηκαν και στη σκηνή: *Μεσπατάωμα* της Μελίνας Παπαγεωργίου (Φανταστικό Θέατρο 2015), *Sommerfugl (Πεταλούδα)* της Δέσποινας Πυρκεττή (Θέατρο Σκάλα 2014), *La Belotte* του Αντώνη Γεωργίου (Παραπλεύρως Παραγωγές 2014), *Ο σκύλος που καπνίζει* του Χαράλαμπου Γιάννου (ΘΟΚ 2015), *Ποιο σώμα;* της Ελένης Κοσμά και της Κορίνας Κονταξάκη (ΘΟΚ 2014), *Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου!* του Κώστα Μαννούρη (ΘΟΚ 2014), *Ουράνια Κλίμακα* του Κυριάκου Σπαρτιάτη (ΕΘΑΛ 2014), *Οι κόρες των ποιητών* του Σοφοκλή Βέργου (Σόλο για Τρεις 2014).

¹²⁸ Τέσσερα θεατρικά έργα κρίθηκαν ολοκληρωμένα χωρίς να χρήζουν επεξεργασίας: *Σουρινάμ* του Στέφανου Σταυρίδη (ΘΟΚ 2016), *Φρανκ και Στάν* του Αντη Ροδίτη, *Πείνα* του Χαράλαμπου Γιάννου (ΕΘΑΛ 2016), *Νίτσα* του Γιώργου Τριλλίδη (Fresh Target Theatre Ensemble 2016). Τα υπόλοιπα επτά έργα έτυχαν επεξεργασίας: *Αντρόνικος ή ο Ζωγκράφος* της Ευρυδίκης Περικλέους-Παπαδοπούλου (Σόλο για Τρεις 2016), *Νυχταλούδα* του Ευριπίδη Δίκαιου (Παραπλεύρως Παραγωγές 2016), *Σπασμένα* της Κωνσταντίας Σωτηρίου (ΕΘΑΛ 2015), *Ο Θάνατος του Μπαχ* της Ελένης Ξένου, *Actus Reus* της Εύας Κουρσουμπά, *Ανοιχτό βιβλίο* της Αργυρώς Τουμάζου, *Spring Cleaning* της Μαριάννας Γαλίδη.

¹²⁹ *Μιλέβα* της Ανθής Ζαχαριάδου, *Ατλαντίς* του Αντρέα Δήμου, *Η μοναξιά του βασιλιά* του Γιάννη Αγησιλάου, *Κατ' εικόνα* της Μαρίας Γεωργιάδου. Τα άλλα δύο έργα ανέβηκαν και στη σκηνή: *Ένας γέρος, μια θάλασσα...* της Μαρίας Χρυσάνθου (Θέατρο Αντίλογος 2018), *Χώμα* της Μελίνας Παπαγεωργίου (ΕΘΑΛ 2017).

¹³⁰ *Φ* της Νάγιας Τ. Καρακώστα, *Σωτηράκης Χαν* του Κυριάκου Σπαρτιάτη, *Άφατα* του Μιχάλη Νικολάου, *Θέλω να πω, ήμουν απλά ένα παιδί* της Ελένης Αναστασίου (συμπααραγωγή του Κέντρου παραστατικών Τεχνών ΜΙΤΟΣ και της Ελένης Αναστασίου 2019), *Η σκουριασμένη αυτοκτονία* του Απόστολου Μακρίδη.

Δράσεις στις Αποθήκες ΘΟΚ

Ο ΘΟΚ, πέρα από την παραγωγή θεατρικών παραστάσεων, υιοθετεί μια σειρά δράσεων. Καταρχάς, ακολουθεί την πολιτική της φιλοξενίας παραστάσεων που επιλέγονται με βάση το θεματικό και αισθητικό τους ενδιαφέρον. Από το 2016, συνεργάζεται με το Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας για το πρόγραμμα National Theatre Live, προσφέροντας έτσι τη δυνατότητα στο κυπριακό κοινό να παρακολουθεί οπτικογραφημένες παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας. Αυτό αποτελεί ευκαιρία τόσο για τους ίδιους τους Κύπριους καλλιτέχνες όσο και για το ευρύτερο κοινό να παρακολουθούν έστω και ένα μικρό μέρος της βρετανικής θεατρικής παραγωγής.

Στο πλαίσιο της απόφασής του να δραστηριοποιηθεί εκτός των τειχών του, με σκοπό να διερευνηθούν χώροι *in situ* και να υλοποιηθούν δραστηριότητες, δημιουργεί το project *Δράσεις στις Αποθήκες ΘΟΚ* (2017), τον θεατρικό χώρο που στέγαζε για πολλά χρόνια τη Νέα Σκηνή του Οργανισμού. Καταλυτικό ρόλο σε αυτή την απόφαση του ΘΟΚ έπαιξε η παρουσία του νυν [2020] καλλιτεχνικού του διευθυντή Σάββα Κυριακίδη, ο οποίος από το 1999 μέχρι το 2016 εργαζόταν στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας σε διάφορες θέσεις. Πρόκειται για μια παρέμβαση στην ταυτότητα του χώρου των Αποθηκών, με την παράδοσή τους σε νέους δημιουργούς και τη μετατροπή τους, μέσα από ποικίλες εκδηλώσεις πειραματικού-ερευνητικού χαρακτήρα, σε ένα συνεχές πεδίο καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Το project λειτουργεί υπό τη μορφή ανάθεσης σε καλλιτέχνες, οι οποίοι εργάζονται πάνω σε μία θεματική που οι ίδιοι, επιλέγουν δημιουργώντας δράσεις για ένα τρίμηνο.

Το Α' τρίμηνο *Δράσεων* (2017) τον χώρο των Αποθηκών ανέλαβε ο Στέφανος Δρουσιώτης, μουσικός και σκηνοθέτης, με την καλλιτεχνική πρόταση *Dubitanda* (από το λατινικό *dubitare*=αμφιβάλλω). Ανάμεσα στις δράσεις περιλαμβάνονταν προβολή οπτικογραφήσεων μερικών από τις εμβληματικότερες παραστάσεις¹³¹ του μετα-δραματικού θεάτρου στον 20ό και

¹³¹ *Βάκχες* του Ευριπίδη από τον θίασο ΑΤΤΙΣ σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, που παρουσιάστηκε τον Ιούνιο του 1986 στο Αρχαίο Στάδιο Δελφών, *Dionysus in 69* βασισμένο στις *Βάκχες* του Ευριπίδη από την ομάδα The Performance Group σε σκηνοθεσία Richard Schechner, που ανέβηκε το 1969, *Βάκχες* του Klaus Michael Grüber πρωτοανέβηκαν (1974) στη βερολινέζικη Schaubühne am Halleschen Ufer (όπως ήταν η αρχική ονομασία του θεάτρου), *Νεκρή Τάξη* από τον θίασο Cricot 2 σε σκηνοθεσία του Tadeusz Kantor, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1975 στην Kszysztofory Galeria της Κρακοβίας. *Einstein on the beach* ανέβηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, τον Ιούλη του 1976, σε σκηνοθεσία του Robert Wilson και μουσική του Philip Glass. Η τριλογία του Romeo Castellucci, βασισμένη στη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, που πρωτοπαρουσιάστηκε τον Ιούλη του 2008 στο Διεθνές Φεστιβάλ της Αβινιόν: *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Η παράσταση *Hamlet* από την ομάδα The Wooster Group, παρουσιάστηκε το 2005 στο Performing Garage σε

21ο αιώνα, μια σειρά συναντήσεων επί σκηνής με σπουδαίους Έλληνες δημιουργούς του πειραματικού θεάτρου όπως οι Θεόδωρος Τερζόπουλος, Δημήτρης Παπαϊωάννου, Μιχαήλ Μαρμαρινός, φιλοξενία παραστάσεων από την Αθήνα, λειτουργία πλατφόρμας θεάτρου με έργα νέων Κυπρίων δημιουργών (*Dystopia: Il Paradiso* του Λούκα Ιωάννου και Μαριάννας Παφίτη σε σκηνοθεσία Λούκα Ιωάννου, *WMWMWM* από την ομάδα Belacqua), σεμινάρια και δημιουργία τριών παραστάσεων με την επωνυμία *Εικόνες* από τον Στέφανο Δρουσιώτη, που παρουσιάστηκαν στον χώρο των Αποθηκών. Το Β' τρίμηνο *Δράσεων* (2018) ανέλαβε ο Παναγιώτης Λάρκου, σκηνοθέτης και ηθοποιός, με την καλλιτεχνική πρόταση *Το σαλόνι των ξένων*, ο οποίος δημιούργησε μια σειρά από δράσεις σχετικές με τον χώρο του θεάτρου,¹³² των πλαστικών τεχνών, της ποίησης, του χορού, της μουσικής, αλλά και θεατρικά εργαστήρια.¹³³

Οι *Δράσεις* συνέχισαν και την επόμενη θεατρική σεζόν στις Αποθήκες, με τη διαφορά ότι περιορίζονται ποσοτικά σε σύγκριση με την προηγούμενη σεζόν. Την επιμέλεια του Α' τριμήνου *Δράσεων* (2018) ανέλαβαν η εικαστικός Μελίτα Κούτα και ο σκηνογράφος Χάρης Καυκαρίδης με το project *Δρόμοι Κροκοδείλων*, με το οποίο ανέλαβαν να συστήσουν στο κυπριακό κοινό τον Εβραιοπολωνό συγγραφέα Bruno Schulz.¹³⁴ Ακολουθεί μια σειρά από δράσεις όπως φιλοξενίες, εργαστήρια, εικαστικές παρεμβάσεις καθώς και οι θεατρικές παραστάσεις *Δρόμοι κροκοδείλων*, που βασίζεται σε διηγήματα και κείμενα του ίδιου του Σουλτς και *ΤΟΥΓΙΑ ή Ο φιλήδονος Σουλτς*. Την επιμέλεια των *Δράσεων* του Β' τριμήνου (2019) ανέλαβαν ο χορογράφος Φώτης Νικολάου και ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Θανάσης Γεωργίου, με το project *Δύο...Πέντε...Ένα*. Παρουσιάστηκαν δύο περφόρμανς από τον Φώτη Νικολάου, η δράση «Δωμάτια» και η παράσταση *Λαχταρώ*, βασισμένη στο ομότιτλο θεατρικό έργο της Sarah Kane. «Τα Δωμάτια», εμπνευσμένα από τα cabinet of curiosities,¹³⁵ μέσα από τη ματιά

σκηνοθεσία της Elizabeth LeCompte, *Café Müller* της Pina Bausch (κινηματογράφηση του 1987), *Μήδεια* του Δημήτρη Παπαϊωάννου, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1993 στην Αθήνα.

¹³² Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις *Σαλόνι ανοιχτό* σε σκηνοθεσία Άννας Φωτιάδου και Λέανδρου Ταλιώτη, *Ο γείτονάς μου Ναπολέον Λαπαθιώτης* σε σύνθεση κειμένων και σκηνοθεσία Γιάννη Σκουρλέτη, *Το σαλόνι των τρολλ* από την ομάδα Λουμπάγκο, *Ηχώ στο χάος* σε σύλληψη και σκηνοθεσία του Γιώργου Καλογήρου, *Πέντε μικροί ξένοι (ο τελευταίος να κλείσει την πόρτα)* σε σκηνοθεσία Παναγιώτη Λάρκου.

¹³³ Το ένα αφορούσε στις «Βασικές αρχές δραματοουργίας» και παρουσιάστηκε από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του ΘΟΚ Σάββα Κυριακίδη και το άλλο είχε θέμα «Ο χρήσιμος ηθοποιός» και παρουσιάστηκε από τον Παναγιώτη Λάρκου.

¹³⁴ Γεννήθηκε το 1892 και δολοφονήθηκε το 1942 από αξιωματικό του ναζιστικού καθεστώτος.

¹³⁵ Τα cabinet of curiosities εμφανίστηκαν τον δέκατο έκτο αιώνα στην Ευρώπη, αν και υπήρχαν περισσότερες υποτυπώδεις συλλογές νωρίτερα, και ήταν αξιόλογες συλλογές αντικειμένων, που περιλάμβαναν αντικείμενα από τη φυσική ιστορία (ενίοτε πλαστά), γεωλογία, εθνογραφία, αρχαιολογία, θρησκευτικά ή ιστορικά κειμήλια, έργα τέχνης και αρχαιότητες. Αποτελούν τον πρόδρομο των μουσείων.

πέντε εικαστικών καλλιτεχνών και σκηνογράφων, προσφέρουν μια μοναδική εμπειρία στον θεατή, που βρίσκεται μόνος του απέναντι στον ερμηνευτή. Τα πέντε Δωμάτια στήθηκαν γύρω και μέσα στο κτίριο των Αποθηκών σε διαφορετικά σημεία και υποδέχονταν σε κάθε περφόρμανς μόνον πέντε θεατές. Κάθε θεατής εισερχόταν σε ένα Δωμάτιο, όπου βρισκόταν αντιμέτωπος με ένα «δικό του» αισθητικό και αισθησιακό περιβάλλον, καθοδηγούμενος είτε από έναν ηθοποιό ή από μία (διά) δράση. Και οι πέντε θεατές εισέρχονταν διαδοχικά στα πέντε Δωμάτια.¹³⁶

Τις Δράσεις για την περίοδο Δεκέμβριος 2019-Απρίλιος 2020 με κεντρικό θέμα *Νέος σε έρημο νησί* επιμελήθηκαν οι ηθοποιοί Ελένη Μολέσκη και Γιάννης Καραούλης. Ανάμεσα στις δράσεις περιλαμβάνονται παραστάσεις για εφήβους και ενήλικο κοινό (*Το παράδειγμα του δόκτορα Κόρτσακ* του Ντέιβιντ Γκρεγκ και *Ήχος από κόκκαλα που σπάνε* της Σουζάν Λεμπό, και οι δύο παραστάσεις σε σκηνοθεσία Γιάννη Καραούλη και δραματουργία Ελένης Μολέσκη), εργαστήρια για εφήβους,¹³⁷ σεμινάρια τόσο για εφήβους όσο και για ενήλικες,¹³⁸ προσκλήσεις εξειδικευμένων καλλιτεχνών¹³⁹ και άλλες συναφείς εκδηλώσεις.¹⁴⁰ Κάποιες από τις δράσεις αυτές δεν πραγματοποιήθηκαν, μεταξύ αυτών και η παράσταση *Ήχος από κόκκαλα που σπάνε*, λόγω της πανδημίας covid-19 που οδήγησε σε αναγκαστική διακοπή της θεατρικής δραστηριότητας.

Η απόφαση του ΘΟΚ να προσφέρει σε νέους Κύπριους καλλιτέχνες την ευκαιρία και την οικονομική στήριξη να δημιουργήσουν τις δικές τους πειραματικές-ερευνητικές δράσεις αποτελεί καινοτομία και σημαντική εξέλιξη στον χώρο του κυπριακού θεάτρου. Δίνεται η δυνατότητα έκφρασης νέων ιδεών, νέων καλλιτεχνικών προσεγγίσεων, αλλά συνάμα και

¹³⁶ <https://www.thoc.org.cy/event/domatia,3813,0,el,general>

¹³⁷ «Θεατρικό εργαστήρι για εφήβους» στο πλαίσιο του οποίου μια διαπολιτισμική ομάδα εφήβων θα δημιουργήσει μια δική της θεατρική παράσταση, πραγματοποιείται από τους Ειρήνη Ανδρέου, Γιάννη Καραούλη, Ελένη Μολέσκη, Έλενα Χριστοδουλίδου, «Φυτόριο νέων συγγραφέων» στο πλαίσιο του οποίου δίνεται η ευκαιρία σε εφήβους να αποτυπώσουν γραπτά τη δική τους φωνή και πραγματοποιείται από τους Αντώνη Γεωργίου (συγγραφή), Ελλάδα Ευαγγέλου (δραματουργία), Ελένη Μολέσκη (δραματουργία), Αιμίλιο Χαραλαμπίδη (σκηνοθεσία).

¹³⁸ «Είμαστε όλοι Πολίτες. Μια ουτοπική θεωρία» με την Τζωρτζίνα Κακουδάκη, «Πώς σχεδιάζουμε ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα;» με την Ανν-Κριστίν Σωφρονίου, «Θεατρικό σεμινάριο για εφήβους» με τη Σοφία Βγενοπούλου.

¹³⁹ Σόλο περφόρμανς *Das liegt im Blut (Είναι στο αίμα)* και «Εργαστήρι για εφήβους» με την ηθοποιό Gifty Wiafe.

¹⁴⁰ Πραγματοποιείται δράση με την Ομάδα Εφήβων Συμβούλων (ΟΕΣ) της Επιτροπής Προστασίας των Δικαιωμάτων του Παιδιού. Η Ομάδα θα συναντηθεί με την ομάδα των Αποθηκών για να δημιουργήσει μια περφόρμανς με αφορμή τα δικαιώματα των εφήβων-τη θεματική θα επιλέξουν τα ίδια τα παιδιά.

καλλιτεχνικών συνεργασιών τόσο από την Κύπρο όσο και από το εξωτερικό, από διάφορα πεδία των τεχνών.

Διεθνές Φεστιβάλ Λευκωσίας

Το 2019 ο Δήμος Λευκωσίας διοργάνωσε το 1ο Διεθνές Φεστιβάλ Λευκωσίας, το οποίο έλαβε χώρα από τις 13 Οκτωβρίου μέχρι τις 24 Νοεμβρίου στο Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας με παραστάσεις από τον χώρο του θεάτρου, της μουσικής και του σύγχρονου χορού. Στόχος του Φεστιβάλ, όπως δήλωσε ο καλλιτεχνικός του διευθυντής Γιώργος Παπαγεωργίου, είναι να βοηθήσουν τους πολίτες να αποδεχτούν και να αγκαλιάσουν τη διαφορετικότητα και την ισότητα ανεξαρτήτως ηλικίας, φύλου, χρώματος, θρησκείας ή σεξουαλικού προσανατολισμού.¹⁴¹ Φιλοξενήθηκαν Κύπριοι, αλλά και ξένοι καλλιτέχνες και από τα τρία πεδία των τεχνών, στα οποία απευθυνόταν το Φεστιβάλ. Από τον χώρο του θεάτρου παρουσιάστηκαν 8 παραγωγές.¹⁴²

1.3. Ο/η σκηνοθέτης/τις στο κυπριακό θέατρο

Παρόλο, που η παρουσία του/της σκηνοθέτη/τιδας άρχισε να γίνεται αισθητή στην Ευρώπη από το τέλος του 19ου αιώνα, στην Κύπρο η έννοια της σκηνοθεσίας εμφανίζεται στη δεκαετία του 1940, την εποχή δηλαδή που η ντόπια θεατρική δραστηριότητα αρχίζει να αποκτά επαγγελματικό χαρακτήρα. Μέχρι τότε τον συντονισμό της παράστασης αναλάμβανε κατά κανόνα ένας έμπειρος ερασιτέχνης ηθοποιός ή κάποιο ηγετικό στέλεχος της ομάδας. Οι πρώτοι δάσκαλοι του θεάτρου των Ελληνοκυπρίων ήρθαν από την Ελλάδα. Από το τέλος της δεκαετίας του 1950, τα έντυπα και ο καλλιτεχνικός κόσμος δείχνει ενδιαφέρον για την παρουσία του σκηνοθέτη και εμπιστοσύνη στους Κύπριους καλλιτέχνες που έχουν σχετικές σπουδές.¹⁴³ Η/ο σκηνοθέτης/της καθιερώνεται ως βασικός συντελεστής της παράστασης κατά τη δεκαετία του

¹⁴¹ Συνέντευξη Γιώργου Παπαγεωργίου (20/9/2019) στο <https://www.checkincyprus.com/article/41419/i-apihisi-toy-1oy-diethnoys-festival-leykosias-einai-i-megali-mas-agonia>

¹⁴² *Θεία Κωμωδία* του Δάντη από την Ομάδα Vasistas σε σκηνοθεσία Αργυρώς Χιώτη, *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία/δραματοουργία Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, *Οι πληγές του ανέμου* του Χουάν Κάρλος Ρούμπιο από την Alpha Square σε σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή, *Ελένη volume IV* των Achim Wieland και Μάριου Ιωάννου από την ομάδα SRSLYours Ensemble, *Η κυρά της Ρω* του Γιάννη Σκαραγκά σε σκηνοθεσία Κατερίνας Μπερδέκα παραγωγή Λυκόφως, *Το παιδί και το δέντρο* σε σκηνοθεσία Φίλιππου Κωνσταντίνου από την Silver Spotlight, *Χίλια καράβια* της Natalie Haynes σε μετάφραση/σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα, Μαρίας Καρολίδου και Αθηνάς Κάσιου παραγωγή ΣΕΖΟΝ – Γυναίκες 2019-2021, *Πέντε πρόσωπα ζητούν δημοσιογράφο* σε σκηνοθεσία Κίρκης Κάραλη παραγωγή Διεθνείς Σχέσεις Πολιτισμού.

¹⁴³ Κωνσταντίνου (2013α) 4-11.

1960 και παράλληλα αρχίζουν να ξεχωρίζουν κάποιες προσωπικότητες στον χώρο της σκηνοθεσίας.

Ο πρώτος Κύπριος που εμφανίζεται στο ρόλο του σκηνοθέτη ήταν ο Εύης Γαβριηλίδης,¹⁴⁴ για να ακολουθήσουν ο Νίκος Σιαφκάλης,¹⁴⁵ η Μόνικα Βασιλείου,¹⁴⁶ ο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης.¹⁴⁷ Στον ΟΘΑΚ σκηνοθέτησαν, επίσης, ο Αχιλλέας Λυμπουρίδης, ο Άκισ Γαλέρης και οι ηθοποιοί Νίκος Παντελίδης, Αντρέας Μούστρας και Θεόδουλος Μωρέας, καθώς και κάποιοι που δεν παρέμειναν στον χώρο του θεάτρου ή στην Κύπρο, όπως ο Γιώργος Μιτσίδης και ο Διομήδης Φωτιάδης.¹⁴⁸ Από το τέλος της δεκαετίας του 1960 πραγματοποιεί τις πρώτες του σκηνοθεσίες ο Νίκος Χαραλάμπους¹⁴⁹, για να ακολουθήσουν από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα οι Σβετλάνα Χαραλάμπους,¹⁵⁰ Νεόφυτος Ταλιώτης,¹⁵¹ Φώτος Φωτιάδης,¹⁵² Ανδρέας Μαραγκός, Τάσος Αναστασίου,¹⁵³ Αντρέας Χριστοδουλίδης,¹⁵⁴ Χρίστος Ζάνος,¹⁵⁵ Ανδρέας

¹⁴⁴ Ο Εύης Γαβριηλίδης είναι ο πρώτος Κύπριος (1929-2015) με σπουδές στη σκηνοθεσία στο Λονδίνο και στο Σικάγο, όπου ειδικεύτηκε στη θεατρική και τηλεοπτική σκηνοθεσία. Αποτελεί μια από τις σπουδαιότερες μορφές του κυπριακού θεάτρου.

¹⁴⁵ Ο Νίκος Σιαφκάλης (1934-2017) σπούδασε στο Cardiff της Ουαλίας, στο νυκτερινό παράρτημα της Βασιλικής Ακαδημίας Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου και στη συνέχεια στο Guildhall School of Music and Drama, στο Λονδίνο.

¹⁴⁶ Η Μόνικα Βασιλείου (1936-2011) είναι η πρώτη Κύπρια γυναίκα σκηνοθέτις και μάλιστα με σπουδές υποκριτικής και σκηνοθεσίας στο Ινστιτούτο θεατρικής τέχνης «Οστρόβσκι» στην Τασκένδη.

¹⁴⁷ Ο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης (1932-1983) σπούδασε στο Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικών Σπουδών Μόσχας (B.A.M.A σκηνοθεσίας).

¹⁴⁸ Βλ. Κωνσταντίνου (2013α).

¹⁴⁹ Ο Νίκος Χαραλάμπους σπούδασε θέατρο στη Δραματική Σχολή της Ελληνικής Μουσικής Ακαδημίας στη Λευκωσία και ακολούθως στη Σχολή του Θεάτρου του Καρόλου Κουν. Παρακολούθησε μαθήματα σκηνοθεσίας και δραματολογίας στο Πανεπιστήμιο του Erlagen στη Γερμανία. Συνεργάστηκε με το Κρατικό Θέατρο της Νυρεμβέργης, τόσο ως ηθοποιός όσο κι ως βοηθός σκηνοθέτη. Δίδαξε υποκριτική, κίνηση και αγωγή του λόγου στην Ακαδημία της Ρώμης, στη R.A.D.A. Λονδίνου, στο USC του Λος Άντζελες, το Βερολίνο, την Αθήνα και την Κύπρο.

¹⁵⁰ Η Σβετλάνα Χαραλάμπους, Ουκρανή στην καταγωγή, σπούδασε σκηνοθεσία στο Θεατρικό Ινστιτούτο της Μόσχας. Από το 1976 ζει στην Κύπρο και εργάζεται ως σκηνοθέτις μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980.

¹⁵¹ Ο Νεόφυτος Ταλιώτης σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Υποκριτική στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδας, Τηλεοπτική σκηνοθεσία στο BBC London, Ulster TV Ιρλανδία και Σκηνοθεσία στο National Theater στο Λονδίνο.

¹⁵² Ο Φώτος Φωτιάδης σπούδασε στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας. Επίσης, παρακολούθησε μαθήματα σκηνοθεσίας για δύο χρόνια σε μεγάλα θέατρα της Βρετανίας, σε μια συνεργασία του British Council Λονδίνου με το Arts Council.

¹⁵³ Ο Τάσος Αναστασίου σπούδασε υποκριτική στη Σχολή Εύης Γαβριηλίδη το 1965 και σκηνοθεσία στο Birmingham School of Speech Training and Dramatic Art.

¹⁵⁴ Ο Αντρέας Χριστοδουλίδης σπούδασε σκηνοθεσία στο Academy of Live and Recorded Arts στο Λονδίνο και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο θέατρο με ειδίκευση στη σκηνοθεσία στο Πανεπιστήμιο της Ουαλίας.

¹⁵⁵ Ο Χρίστος Ζάνος σπούδασε Αγγλική Φιλολογία και θέατρο.

Πάντζης,¹⁵⁶ Δέσποινα Μπεμπεδέλη, Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Ανδρέας Μελέκης¹⁵⁷ και Αλεξία Παπαλαζάρου.¹⁵⁸

Από τις προαναφερθείσες γενιές σκηνοθετών/τιδων, από όσους έγινε κατορθωτό να εντοπιστούν καθότι η διατριβή δεν έχει μελετήσει επισταμένα τη σκηνοθετική τέχνη του 20ού αιώνα, υπάρχει μια ομάδα σκηνοθετών που ακολουθούν μια πιο πειραματική γραμμή ως προς τη σκηνοθεσία και τον τρόπο δουλειάς τους. Καταρχάς, η Πειραματική Σκηνή, στα δύο χρόνια λειτουργίας της (1972-1974) επέδειξε έναν εναλλακτικό χαρακτήρα σε επίπεδο ρεπερτορίου, θεατρικού χώρου, ανεβάζοντας παραστάσεις σε μπουάτ και άλλους μικρούς μη θεατρικούς χώρους, στη συλλογικότητα της εργασίας, υπογράφονται ακόμη και συλλογικές σκηνοθεσίες, αλλά και σε επίπεδο υποκριτικής.¹⁵⁹ Επίσης, ο Νίκος Χαραλάμπους, ο οποίος δραστηριοποιείται περίπου μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, έχοντας τριβή με το θέατρο του εξωτερικού, κυρίως με το γερμανικό, δημιούργησε πολυσυζητημένες παραστάσεις. Ιδιαίτερα στον τομέα της σκηνικής παρουσίασης του αρχαίου δράματος έχει προσωπική σκηνοθετική άποψη και ακολουθεί μια νέα προσέγγιση, πειραματιζόμενος ιδιαίτερα με το θέμα του χορού, της μάσκας, των συμβόλων. Τέλος, ο Αντρέας Χριστοδουλίδης, ιδρυτής του Θεάτρου Ένα, επίσης επηρεασμένος από το θέατρο του εξωτερικού, θεωρείται από τους πρωτοπόρους σκηνοθέτες των τελών του 20ού αιώνα ως προς το ρεπερτόριο που επιλέγει αλλά και τη σκηνοθετική προσέγγιση που ακολουθεί.

Με την έλευση της νέας χιλιετίας παρουσιάζονται αρκετοί νέοι σκηνοθέτες με σπουδές στην τέχνη της σκηνοθεσίας, ανάμεσα στους οποίους οι: Λέα Μαλένη, Μαγδαλένα Ζήρα, Αθηνά Κάσιου, Πάρις Ερωτοκρίτου, Λέανδρος Ταλιώτης, Ευριπίδης Δίκαιος, Σώτος Σταυράκης, Μάριος Μεττής, Μαρία Βαρνακκίδου, Μαρία Κυριάκου, Εβίτα Ιωάννου, Μαρία Ιόλη Καρολίδου. Με τη σκηνοθεσία ασχολούνται συστηματικά επίσης, οι Ελλάδα Ευαγγέλου, Χάρης Καυκαρίδης και Μελίτα Κούτα, Ανδρέας Αραούζος, Παναγιώτης Λάρκου, Κώστας Σιλβέστρος, Έλενα Αγαθοκλέους, Lukasz Walewski , Στέφανος Δρουσιώτης. Πλήρης κατάλογος με τα ονόματα των σκηνοθετών που δραστηριοποιούνται στην πρώτη εικοσαετία

¹⁵⁶ Ο Ανδρέας Πάντζης σπούδασε στο Κρατικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου της Μόσχας και παρακολούθησε μαθήματα (stage) θεατρικής σκηνοθεσίας και σκηνοθεσίας όπερας.

¹⁵⁷ Ο Ανδρέας Μελέκης σπούδασε σκηνοθεσία και υποκριτική στο Ανώτατο Ινστιτούτο Θεατρικής Τέχνης της Βουλγαρίας.

¹⁵⁸ Η Αλεξία Παπαλαζάρου σπούδασε σκηνοθεσία στο Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου και Κινηματογράφου «Krastyo Sarafov» στη Βουλγαρία.

¹⁵⁹ Κωνσταντίνου (2007) 356-372.

του εικοστού πρώτου αιώνα παρατίθεται στο παράρτημα 2. Η νέα αυτή γενιά φέρνει έναν αέρα ανανέωσης στο εγχώριο θεατρικό σκηνικό, καθώς ο/η κάθε σκηνοθέτης/τις προσκομίζει την εμπειρία του/της από τις σπουδές, την καλλιτεχνική εμπειρία ή ακόμη και από τη συνεργασία με σημαντικά ονόματα και θεσμούς στον χώρο του θεάτρου παγκοσμίως.

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η αύξηση του ποσοστού των γυναικών στην τέχνη της σκηνοθεσίας, κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα, σε σχέση με τα τέλη του 20ού, όπου ήταν εξαιρετικά περιορισμένη. Λαμβάνοντας υπόψη τον πίνακα του παραρτήματος,¹⁶⁰ όπου παρατίθενται όλοι οι σκηνοθέτες που δραστηριοποιούνται στην Κύπρο την περίοδο που μελετάται, διαπιστώνουμε ότι από τους 181 σκηνοθέτες, που εντοπίστηκαν, οι 129 είναι άντρες και 52 γυναίκες. Συγκρίνοντας τα δύο ποσοστά σαφέστατα παρατηρείται μεγάλη διαφορά ανάμεσά τους, αλλά είναι σημαντικό να τονιστεί το γεγονός ότι στη δεκαετία του 1940 εμφανίζεται μία σκηνοθέτιδα, στη δεκαετία του 1960 επιστρέφει μία από σπουδές σκηνοθεσίας και μέχρι το 2000 το ποσοστό είναι πάρα πολύ μικρό. Η εικόνα αυτή ανατρέπεται από το 2000 και έπειτα με την εμφάνιση αρκετών γυναικών στη σκηνοθεσία και μάλιστα μερικές από αυτές έχουν δημιουργήσει ένα χαρακτηριστικό σκηνοθετικό στυλ. Παρόλα αυτά οι γυναίκες σκηνοθέτιδες εξακολουθούν ακόμη και σήμερα να παλεύουν με τα ίδια στερεότυπα και προκαταλήψεις, όπως και η προηγούμενη γενιά. Σύμφωνα με την Κωνσταντίνου, «δεν έχουν εκλείψει οι προκαταλήψεις, η καχυποψία και οι αντρικοί εγωισμοί απέναντι σε μια γυναίκα που ηγείται μιας ομάδας, ακόμα και στον εναλλακτικό, ας πούμε, χώρο του θεάτρου».¹⁶¹ Οι ακόλουθες επισημάνσεις είναι ενδεικτικές: ελάχιστες γυναίκες σκηνοθέτησαν στην Κεντρική Σκηνή του ΘΟΚ (εντοπίστηκαν 8 στην πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα), καμία δεν ανέλαβε καλοκαιρινή παραγωγή και καμία δεν εκπροσώπησε τον κρατικό οργανισμό στο Διεθνές Φεστιβάλ Επιδαύρου. Επίσης, στην καλλιτεχνική διεύθυνση τόσο του κρατικού όσο και των παλαιότερων μεγάλων θεάτρων δεν ορίστηκε ποτέ γυναίκα. Ένα διαφορετικό σκηνικό επικρατεί στις νεότερες θεατρικές ομάδες, πολλές εκ των οποίων δημιουργήθηκαν από τις σκηνοθέτιδες της νέας, και όχι μόνο, γενιάς, όπου την καλλιτεχνική διεύθυνση κατέχουν οι

¹⁶⁰ Στον κατάλογο συμπεριλαμβάνονται σκηνοθέτες που ζουν και εργάζονται στην Κύπρο (Κύπριοι και ξένοι) αλλά και επισκέπτες, καθώς και ηθοποιοί που σκηνοθέτησαν λίγες ή και μία μόνο φορά στο επαγγελματικό θέατρο.

¹⁶¹ Συνέντευξη Άντρης Κωνσταντίνου στον Αντώνη Γεωργίου, «Πρωτοπόρες του κυπριακού θεάτρου: Είχαν να παλέψουν με πολλές προκαταλήψεις και στερεότυπα», *Χαραυγή*, 8/12/2019, 29.

ίδιες. Πρωτεργάτρια σε αυτό υπήρξε η Αλεξία Παπαλαζάρου, ιδρύοντας το Ανοιχτό Θέατρο το 2002.

Η προσφορά ίσων ευκαιριών εργασίας σε άντρες και γυναίκες στον χώρο του θεάτρου απασχόλησε ιδιαίτερα δύο σκηνοθέτιδες της νέας γενιάς, Αθηνά Κάσιου και Μαγδαλένα Ζήρα, οι οποίες δημιούργησαν τη «ΣΕΖΟΝ Γυναίκες 2019-2021», πλατφόρμα αποτελούμενη από σειρά παραστάσεων και παράλληλων δράσεων με κοινή θεματική τη γυναίκα, η οποία ερευνά τη συστημική ρίζα της ανισότητας των φύλων στον χώρο των τεχνών αλλά και σε κάθε πτυχή της κοινωνίας, με ένα θεατρικό project που επικεντρώνεται στη γυναικεία αφήγηση και στη γυναικεία εμπειρία.¹⁶² Στο πλαίσιο αυτής της ενέργειας οργανώθηκε και η επιστημονική συνάντηση «Πρωτοπόρες του κυπριακού θεάτρου», στην οποία παρουσιάστηκε η ιστορία των γυναικών στο Κυπριακό θέατρο, συγκεκριμένα οι πρωτοπόρες του χώρου, στους τομείς της συγγραφής, της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής. Την επιστημονική επιμέλεια της συνάντησης είχε η Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, η οποία αναφέρθηκε στη γυναικεία παρουσία στο χώρο της σκηνοθεσίας με την εισήγησή της «Γενναίες γυναίκες στο τιμόνι· Οι σκηνοθέτριες του κυπριακού θεάτρου».¹⁶³ Στις γυναίκες ηθοποιούς αναφέρθηκε η Ελένη Αναστασίου, στις σκηνογράφους και ενδυματολόγους η Κική Αργυρού και στις συγγραφείς η Ελλάδα Ευαγγέλου.

Ακολουθεί μια σύντομη ματιά τόσο στην ακαδημαϊκή όσο και στην επαγγελματική κατάρτιση της νέας γενιάς των Κυπρίων σκηνοθετών/τιδων με εκτενή αναφορά μόνο σε κάποια ονόματα, των οποίων η μαθητεία κοντά σε συγκεκριμένες προσωπικότητες του παγκόσμιου θεάτρου, με ιδιαίτερο σκηνοθετικό στυλ, επηρέασε εμφανώς τη δική τους σκηνοθετική αισθητική, όπως και σε σκηνοθέτιδες/τες των οποίων η δουλειά φέρει τη σφραγίδα μιας χαρακτηριστικής αισθητικής προσέγγισης. Μελετώντας τις ακαδημαϊκές καταβολές τους, εστιάζουμε σε τρεις κυρίως γεωγραφικούς χώρους με μακρά και πολύ σημαντική θεατρική παράδοση: Ηνωμένο Βασίλειο, Η.Π.Α., Ρωσία.

Κάνουμε αρχή με δύο καλλιτέχνες προερχόμενους από τον χώρο της σκηνογραφίας και των εικαστικών τεχνών, τον Χάρη Καυκαρίδη και τη Μελίτα Κούτα, ιδρυτές της ομάδας Paravan Proactions. Ο Χάρης Καυκαρίδης σπούδασε σκηνογραφία στο Central Saint Martins College of Art and Design του University of the Arts London και είναι κάτοχος BA (Hons) Theatre Design

¹⁶² Μωυσέως, «Αθηνά Κάσιου-Μαγδαλένα Ζήρα: Βήμα στις Γυναίκες», *Πολίτης*, 18/2/2019.
[<http://parathyro.politis.com.cy/2019/02/athina-kasiou-magdalena-zira-vima-stis-gynaikes/>]

¹⁶³ Κωνσταντίνου (2019).

for Performance και MA in Scenography. Η Μελίτα Κούτα σπούδασε Καλές Τέχνες στο Central St Martins του Λονδίνου και συνέχισε με μεταπτυχιακό δίπλωμα στο Slade School of Art. Οι δύο καλλιτέχνες έχουν διαμορφώσει ένα δικό τους στυλ και μια ιδιαίτερη αισθητική γραμμή, άκρως μεταμοντέρνα, η οποία είναι ευδιάκριτη στο σύνολο της δουλειάς τους, συνδυάζοντας στοιχεία από το θέατρο cabaret, τσίρκο cabaret κ.ά. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως σκηνοθέτες-δημιουργοί (director-auteur), αφού τους βλέπουμε να διακευάζουν, να επεξεργάζονται και να αποδομούν κείμενα αλλά συνάμα να δημιουργούν και δικά τους και παράλληλα, επιδεικνύουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη διάδραση που δημιουργείται με τον θεατή αλλά και τη σχέση του θεατή με τον χώρο. Η δουλειά τους χαρακτηρίζεται πειραματική και αγγίζει όλες, σχεδόν, τις μορφές του μεταδραματικού θεάτρου, όπως το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου», «θέατρο της επινόησης», «πειραματικό μουσικό θέατρο», «συμβάντα-δρώμενα», «παραστασιακά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις».¹⁶⁴

Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Πάρι Ερωτοκρίτου, με πρώτο πτυχίο Νομικής στο King's College London, πτυχίο Υποκριτικής στη Δραματική Σχολή Αθηνών και απόφοιτος του τμήματος θεατρικής σκηνοθεσίας της Βασιλικής Ακαδημίας Δραματικής Τέχνης του Λονδίνου. Ο Ερωτοκρίτου δούλεψε ως βοηθός σκηνοθέτη στο Royal Shakespeare Company, τον παγκοσμίου φήμης θίασο που ανεβάζει κυρίως έργα του Shakespeare και των συγχρόνων του, συνήθως, με σύγχρονη σκηνοθετική ματιά. Σημαντική αναφορά στην καριέρα του Ερωτοκρίτου αποτελεί η συνεργασία του ως βοηθού σκηνοθέτη στην παγκόσμια περιοδεία της παράστασης *Tis Pity She's a Whore* με το θέατρο Cheek by Jowl/Barbican Centre με τον διεθνούς φήμης σκηνοθέτη Declan Donnellan. Ο Donnellan, επηρεασμένος από τον Stanislavski¹⁶⁵ και διαμορφώνοντας τη δική του αισθητική, ασχολείται συνήθως με τη διασκευή έργων μεγάλων κλασικών συγγραφέων όπως οι Racine, Corneille, Lessing και Ostrovski. Οι εμπειρίες που αποκόμισε ο Ερωτοκρίτου τόσο από τις σπουδές όσο και από τις επαγγελματικές του συνεργασίες στο Ηνωμένο Βασίλειο επηρέασαν γόνιμα τον τρόπο σκέψης και δουλειάς του. Δίκαια θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σκηνοθέτης-δημιουργός (director-auteur). Ο Ερωτοκρίτου προσπάθησε να μεταφέρει στην Κύπρο όλες αυτές τις ιδέες, ικανοποιώντας βεβαίως τις δικές του καλλιτεχνικές ανάγκες και ανησυχίες, διαμορφώνοντας έτσι έναν

¹⁶⁴ Λεπτομερής ανάλυση της δουλειάς των δύο καλλιτεχνών γίνεται στο κεφ.3.

¹⁶⁵ Σε συνέντευξή του ο Declan Donnellan (στο *Russians in Britain, British theatre and the Russian tradition of actor training*, επιμ. Jonathan Pitches. London and New York, Routledge, 2012, 197) υποστηρίζει ότι ο στόχος του ως σκηνοθέτης είναι «η στιγμή της ζωντανής εμπειρίας», για την οποία ενδιαφερόταν και ο ίδιος ο Stanislavski. Αυτό εννοεί ως επίδραση από το «πνεύμα» του μεγάλου Ρώσου δασκάλου του θεάτρου.

ιδιαίτερο τρόπο σκηνοθετικής προσέγγισης των θεατρικών κειμένων, μια δική του αισθητική που χαρακτηρίζει το σύνολο της δουλειάς του. Παρουσίασε τολμηρές διασκευές κλασικών έργων¹⁶⁶ και ασχολήθηκε αρκετά με παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου».¹⁶⁷

Μια σκηνοθέτις, που κατάφερε να δημιουργήσει έναν δικό της τρόπο δουλειάς και να παρουσιάσει παραστάσεις με αξιώσεις είναι η Αθηνά Κάσιου, η οποία σπούδασε σκηνοθεσία στο Πανεπιστήμιο Middlesex του Λονδίνου και συμμετείχε σε εργαστήρια των Βρετανών σκηνοθετών Katie Mitchell και Ian Rickson. Η επίδραση της μαθητείας της Κάσιου στον χώρο των παραστατικών τεχνών και τις σύγχρονες σκηνοθετικές τάσεις που επικρατούν στον ευρωπαϊκό χώρο είναι εμφανής στον τρόπο δουλειάς της, η οποία αφορά σε μεγάλο βαθμό παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου», αλλά και τη σύγχρονη απόδοση κλασικών κειμένων.¹⁶⁸ Ο χώρος και η δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ αυτού και του κοινού είναι μια από τις βασικές έννοιες του θεάτρου, με την οποία η Κάσιου ασχολήθηκε ιδιαίτερα.

Η Λέα Μαλένη είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος, του Πανεπιστημίου Queen Margaret, Edinburgh (BA in Performing Arts) και του Goldsmiths College-University of London (Master in Directing). Κουβαλώντας την εμπειρία του αγγλικού θεάτρου, είναι από τους πρώτους δημιουργούς που τολμούν να ασχοληθούν με το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο, δημιουργώντας πολυσυζητημένες παραστάσεις με θέματα που άπτονται της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως η περιθωριοποίηση, ο ρατσισμός, οι ψυχικές διαταραχές κ.ά. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σκηνοθέτις-δημιουργός με μία σαφή προσωπική αισθητική γραμμή που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου της.¹⁶⁹ Η Μαλένη υπήρξε μία από τις πενήντα υποψηφίους για το Ευρωπαϊκό Βραβείο «New Theatrical Realities» για την περίοδο 2011-2012, καθώς και την περίοδο 2016-17 των European Premio Theatre Awards, ανάμεσα σε μεγάλα ονόματα του παγκόσμιου θεάτρου.

Επίσης, σε αυτούς που έχουν πραγματοποιήσει σπουδές σκηνοθεσίας στο Ηνωμένο Βασίλειο ανήκουν η Μαγδαλένα Ζήρα, Εβίτα Ιωάννου, Ευριπίδης Δίκαιος, Σώτος Σταυράκης, Μάριος Μεττής, Μαρία Βαρνακκίδου, Μαρία Ιόλη Καρολίδου. Τα εν λόγω ονόματα αντιμετωπίζουν

¹⁶⁶ Ενδεικτικά αναφέρονται οι παραστάσεις *Άμλετ* του Shakespeare (2017), *Άλκηστις* του Ευριπίδη (2018), *Ριχάρδος III* του Shakespeare (2019).

¹⁶⁷ Λεπτομερής παρουσίαση και ανάλυση του έργου του Ερωτοκρίτου γίνεται στο κεφ.3.

¹⁶⁸ Λεπτομερής παρουσίαση και ανάλυση του έργου της Κάσιου γίνεται στο κεφ.3.

¹⁶⁹ Λεπτομερής παρουσίαση και ανάλυση του έργου της Μαλένη γίνεται στο κεφ.3.

τις παραστάσεις τους με σύγχρονη σκηνοθετική ματιά, σε μια προσπάθεια ανανέωσης του κυπριακού θεάτρου. Κάποιοι μάλιστα από αυτούς ασχολούνται με σκηνικά είδη όπως «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» και «θέατρο της επινόησης».

Η Ρωσία αποτελεί για τους Κύπριους ακόμη έναν προορισμό για σπουδές στη σκηνοθεσία. Ο Λεάνδρος Ταλιώτης και η Αθηνά Κάσιου είναι απόφοιτοι της Ρωσικής Ακαδημίας Τέχνης (GITIS) της Μόσχας. Πρόκειται για μια σχολή που αξιοποιεί την κληρονομιά των σπουδαιών Ρώσων σκηνοθετών Stanislavski, Vahdangon, Meyerhold κ.ά. αλλά συνάμα επιδιώκει νέες προσεγγίσεις και σύγχρονες μεθόδους.

Επίσης, οι ΗΠΑ αποτελούν προορισμό για σπουδές σκηνοθεσίας των Κυπρίων. Η Αθηνά Κάσιου σπούδασε, επίσης, στο Emerson College στη Βοστώνη και παρακολούθησε μαθήματα στο Lincoln Center Theatre Directors Lab στη Νέα Υόρκη. Η τελευταία περίπτωση αφορά μια σειρά από εργαστήρια, κοινές συνεδρίες, πρόβες, έρευνες και συζητήσεις, κυρίως με καλλιτέχνες που παρέχουν στους αναδυόμενους σκηνοθέτες μια εντατική διερεύνηση της τέχνης τους, ενώ ταυτόχρονα ενθαρρύνουν τις συνεργατικές σχέσεις μεταξύ μιας κοινότητας καλλιτεχνών. Η Μαγδαλένα Ζήρα σπούδασε, επίσης, σκηνοθεσία στο University of California, Irvine.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση δύο σκηνοθετών-δημιουργών, Έλενας Αγαθοκλέους και Lukasz Walewski, ιδρυτών του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος, οι οποίοι κάνουν μεταγκροτοφσκικό θέατρο. Η Έλενα Αγαθοκλέους εκπαιδεύτηκε στο σωματικό θέατρο στο εργαστήρι Έρευνας Παραστατικών Τεχνών AlmaKalma στη Θεσσαλονίκη και συμμετείχε σε διεθνή σεμινάρια και ευρωπαϊκά προγράμματα πάνω σε τεχνικές του ηθοποιού. Ο ηθοποιός, σκηνοθέτης και μουσικός Lukasz Walewski αποφοίτησε από τη Theater Academy of Center for Theater Practices Gardzienice, όπου ο ιδρυτής της Włodzimierz Staniewski εμπνέεται από τη δουλειά του με τον Grotowski αλλά με μια σημαντική διαφορά: αντί να τονίζει την απομόνωση της απόδρασης από την αστική ύπαρξη, επιδιώκει την αναζήτηση ολοκληρωμένης ύπαρξης μέσα σε μια κοινότητα. Δίνει έμφαση στην ανθρωπολογική διάσταση του θεάτρου. Σύμφωνα με τον Richard Schechner, η σχολή Gardzienice αποτελεί «την καρδιά και την ουσία της πολωνικής πειραματικής και ανθρωπολογικής περφόρμανς».¹⁷⁰ Ο Staniewski χρησιμοποιούσε τον όρο «constellation», για να περιγράψει μια συγκεκριμένη ομάδα

¹⁷⁰ Hodge (2004).

ηθοποιών/συνεργατών που συνεργάζονταν για να δημιουργήσουν μια παράσταση, τονίζοντας κατά αυτόν τον τρόπο την ατομικότητα κάθε ηθοποιού, ο οποίος συνεισφέρει στον χαρακτήρα της παράστασης. Κάθε παράσταση ταιριάζει με την προδιάθεση του ηθοποιού και όχι το αντίστροφο. Επίσης, ο Lukasz Walewski εργάστηκε στα θέατρα Farma v Jeskini και Krepsko στην Πράγα, ενώ υπήρξε μέλος του Theater Zar στο Wroclaw στο Grotowski Institute. Κατά τον Grotowski, η παράσταση σκοπεύει να δείξει κάτι στενά προσωπικό και ταυτόχρονα αρχετυπικό και αιώνιο, παγκόσμιο, σε βαθύ ψυχολογικό επίπεδο. Δεν θεωρείται ποτέ τελειωμένη και οι πρόβες συνεχίζονται και μετά την έναρξη της παράστασης, η οποία υφίσταται αλλαγές μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών, του σκηνοθέτη και του κοινού. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το έργο να παρουσιάζεται ζωντανό και άμεσο. Ο σκηνοθέτης δε δίνει οδηγίες, αλλά αλληλεπιδρά με τον ηθοποιό. Οι ιδρυτές του Μίτου, μνημένοι στις θεωρίες του σκηνοθέτη Jerzy Grotowski αλλά και του πρώην συνεργάτη του Włodzimierz Staniewski, μετέφεραν αυτή την παράδοση στην Κύπρο. Η θεατρική έρευνα πάνω στα κείμενα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, σε συνδυασμό με τη δουλειά με το σώμα, τη φωνή και τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, οδήγησε στη δημιουργία της ιδιαίτερης θεατρικής γλώσσας του Μίτου.

Πέραν των σπουδών, σημαντικό εφόδιο για κάποιους Κύπριους σκηνοθέτες αποτελούν και οι διεθνείς συνεργασίες. Τέτοια είναι η περίπτωση του νεαρού μουσικού και σκηνοθέτη Στέφανου Δρουσιώτη, ο οποίος σπούδασε στην Ανώτατη Μουσική Σχολή της Φρανκφούρτης με τον διεθνή φήμης πιανίστα Franz Vorraber και στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 2009 επιλέχθηκε μαζί με άλλους 60 καλλιτέχνες παγκοσμίως να συμμετάσχει στο πρόγραμμα τεχνών του Watermill Centre¹⁷¹ στο Southampton της Νέας Υόρκης, υπό την καθοδήγηση του διεθνούς φήμης σκηνοθέτη Robert Wilson. Ο Δρουσιώτης συμμετείχε ενεργά στη δημιουργική διαδικασία των παραγωγών του Wilson κατά τα έτη 2010 και 2011. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος, και σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, παρουσίασε μια περφόρμανς για το «Inferno Watermill Benefit Gala 2009». Εργάστηκε επίσης ως βοηθός παραγωγής στην παγκόσμια πρεμιέρα του έργου «KOOL, dancing in my mind» στο

¹⁷¹ Το Κέντρο Watermill ιδρύθηκε το 1992 από τον θεατρικό και εικαστικό καλλιτέχνη Robert Wilson στο Southampton. Το Watermill ενθαρρύνει την έρευνα στις τέχνες της σκηνής παρέχοντας στους νέους και αναδυόμενους καλλιτέχνες έναν χώρο δημιουργίας και εξερεύνησης του θεάτρου και όλων των σχετικών με το θέατρο μορφών τέχνης και αναπτύσσοντας ένα ισχυρό παγκόσμιο δίκτυο. Το Watermill υποστηρίζει έργα που ενσωματώνουν διαφορετικά είδη και μορφές τέχνης, διαφοροποιούν τις παραδοσιακές μορφές αναπαράστασης. [<http://www.robertwilson.com/watermill-center>].

Guild Hall Theatre East Hampton της Νέας Υόρκης σε σκηνοθεσία του Wilson. Επίσης, υπήρξε στενός καλλιτεχνικός συνεργάτης του διεθνούς εμβέλειας Έλληνα χορογράφου Δημήτρη Παπαϊωάννου σε διάφορες παραγωγές. Η συνεργασία του Στέφανου Δρουσιώτη με τις δύο αυτές μεγάλες προσωπικότητες του θεάτρου επηρέασε καθοριστικά τη σκηνοθετική προσέγγιση που ακολουθεί στις παραστάσεις του: ο ελάχιστος ή αποσπασματικός λόγος, η έντονη και χορογραφημένη κίνηση, το παιχνίδι με τον φωτισμό, ο οποίος αποτελεί δομικό στοιχείο των παραστάσεών του, χαρακτηρίζουν τις αισθητικές του επιλογές. Ο Δρουσιώτης χαρακτηρίζεται ως φορμαλιστής καλλιτέχνης, που δημιουργεί παραστάσεις αυστηρά ελεγχόμενες σε κάθε επίπεδο: τη δομή, το εικαστικό περιβάλλον, τον λόγο, το συναίσθημα, αλλά και την κίνηση.

1.4. Συνόψιση

Έγινε μια προσπάθεια σκιαγράφησης του πλαισίου της Κύπρου (πολιτικού-κοινωνικού) μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε όλη η θεατρική δραστηριότητα της πρώτης εικοσαετίας του 21ου αιώνα όπως και των θεσμών. Ορισμένα εξ αυτών των ιστορικών γεγονότων επηρέασαν τη θεματολογία, τη σκηνοθεσία, αλλά και τον χώρο της παράστασης, άλλα αποτέλεσαν ευκαιρία συνεργασίας Κυπρίων καλλιτεχνών με συναδέλφους τους τόσο από το εξωτερικό όσο και από την τουρκοκυπριακή κοινότητα, σε μια ευεργετική συνεργασία που πρόσφερε πολλά και στις δύο πλευρές. Οι δικοινοτικές συνεργασίες έγιναν όλες από καλλιτέχνες της ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής κοινότητας που πιστεύουν στην ειρηνική συμβίωση των δύο κοινοτήτων. Η επιλογή των έργων σε όλες τις περιπτώσεις επιβεβαιώνει ότι το θέατρο αποτελεί μέσο πολιτικής έκφρασης των καλλιτεχνών, οι οποίοι στην προκειμένη περίπτωση, προσπάθησαν να θέσουν προβληματισμούς και να εγείρουν ερωτήματα τόσο για το παρελθόν της Κύπρου και τα όποια πολιτικά λάθη όσο και για το μέλλον. Σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη, η ευαισθητοποίηση του θεατή κατά τη διάρκεια αλλά και μετά από τέτοιες θεατρικές παραστάσεις είναι από μόνη της το πρώτο στοιχείο επιτυχίας του σκοπού πραγματοποίησής της.¹⁷² Επίσης, έγινε αναφορά σε θεσμούς, οι οποίοι αποτελούν βήμα έκφρασης των καλλιτεχνών.

Καταληκτικά, δεν υπήρξε χρονική στιγμή στην ιστορία της χώρας, κατά την οποία το θέατρο πορεύτηκε ερήμην των ιστορικών γεγονότων, δηλαδή της πολιτικής, της οικονομίας και των κοινωνικών εξελίξεων. Άλλωστε, αυτό που παρουσιάζεται στη σκηνή σε οποιοδήποτε δεδομένο

¹⁷² Χαραλαμπίδης (2002) *Επί Σκηνής*, τεύχ.3/4, 30-35.

χρόνο και τόπο είναι πάντοτε προϊόν ενός συμπλέγματος παραγόντων που περιλαμβάνουν, ανάμεσα στα άλλα, τη σύνθεση του κοινού, το σύστημα διοίκησης ή χορηγίας του θεάτρου, το θέατρο ως χώρο και εγκαταστάσεις, το πνευματικό πλαίσιο, όπως εκφράζεται από τους κριτικούς και θεωρητικούς του θεάτρου. Κατά τον Γερμανό σκηνοθέτη Hans-Uwe Haus, η τοποθέτηση ιστορικών εξελίξεων στο θέατρο, στα πλαίσια των διαφόρων κατασκευασμάτων στο χωροχρόνο, αποτελεί απαραίτητο στόχο του επαγγέλματος του σκηνοθέτη.¹⁷³

Τέλος, έγινε μια αναδρομή στους πρώτους σκηνοθέτες/τιδες του κυπριακού θεάτρου, οι οποίοι ανέλαβαν να θέσουν τις βάσεις, αλλά και να εξελίξουν το επαγγελματικό θέατρο της χώρας και ακολούθως, στη νέα γενιά σκηνοθετών, με επίκεντρο το ακαδημαϊκό και επαγγελματικό τους προφίλ. Πρόκειται για τη γενιά η οποία θα εμπλουτίσει το θεατρικό σκηνικό της Κύπρου με τις αισθητικές της επιλογές στις αρχές της νέας χιλιετίας.

¹⁷³ *Επί Σκηνής* (2004), τεύχ.13, 51-61.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

2.1. Εισαγωγή

Το μεγαλύτερο μέρος της κυπριακής θεατρικής παραγωγής ανήκει στο δραματικό θέατρο. Πρόκειται για παραστάσεις που διαμορφώνονται με βάση ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο, υπό την έννοια ότι ακολουθείται, στις πλείστες περιπτώσεις, το γενικό σχήμα «συγγραφέας-θεατρικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Παραστάσεις, δηλαδή, που εστιάζουν περισσότερο στο ίδιο το κείμενο, τον λόγο, και παρουσιάζουν κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του δραματικού θεάτρου που προαναφέρθηκαν ήδη στην εισαγωγική ενότητα «ζητήματα ορολογίας».

Ερευνώντας την παραστασιογραφία από τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα μέχρι και το 2000, η αρχική διαπίστωση είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής προέρχεται κυρίως από τον ΘΟΚ και από τέσσερα *ελεύθερα θέατρα*¹⁷⁴ (Θέατρο Ένα, Θέατρο Σκάλα, ΕΘΑΛ, Σατιρικό Θέατρο). Από το 2002 και έπειτα, μέχρι και την ολοκλήρωση της έρευνας [2020], ο αριθμός των θεατρικών σχημάτων αρχίζει να αυξάνεται. Ενδεικτικά αναφέρονται τα εξής: Θέατρο Ανεμόνα (2002), Θέατρο Διόνυσος (2002), Alpha Square (2003), Ανοικτό Θέατρο (2004), Persona (2004), Θέατρο Δέντρο (2005), Σόλο για τρεις (2007), Θέατρο Λέξη (2007), Open Arts (2008), Θέατρο Versus (2008), Point to Contemporary Theatre (2008), Παραπλεύρως Παραγωγές (2009), Αμφίκτιο (2011), Θέατρο Τσέπης (2012), Φανταστικό Θέατρο (2012), Θεατρικός Πολυχώρος Εστία (2013), Θέατρο ΑντίΛογος (2016). Πλήρης κατάλογος των θεατρικών οργανισμών/θιάσων/ ομάδων που δραστηριοποιούνται την περίοδο αυτή παρατίθεται στο παράρτημα 1. Οι περισσότερες από αυτές τις ομάδες άντεξαν στον χρόνο, παρουσιάζοντας μια σταθερή πορεία μέχρι σήμερα, ενώ άλλες παρουσίασαν μια μόνο παραγωγή ή ορισμένο αριθμό παραγωγών και κατόπιν διαλύθηκαν.

Λόγω του όγκου της θεατρικής παραγωγής που λαμβάνει χώρα στο χρονικό πλαίσιο της υπό μελέτη περιόδου, επιλέγεται να σκιαγραφηθεί, σε γενικές γραμμές, το προφίλ επτά θεατρικών οργανισμών/θιάσων/ομάδων: του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (Κεντρική και Νέα

¹⁷⁴ Ο όρος χαρακτηρίζει ιδιωτικά θέατρα –προσωποπαγή ή όχι– ή θέατρα που συγκροτούνται με την πρωτοβουλία ή τη σταθερή στήριξη της τοπικής αυτοδιοίκησης.

σκηνή),¹⁷⁵ των τεσσάρων, μετά τον ΘΟΚ, παλαιότερων και μεγαλύτερων θεάτρων της Κύπρου με αδιάλειπτη παρουσία από την ίδρυσή τους μέχρι σήμερα (Θέατρο Ένα, Θέατρο Σκάλα, ΕΘΑΛ, Σατιρικό), καθώς επίσης και δύο σχημάτων (Θέατρο Διόνυσος, Θέατρο Ανεμώννα) με εξίσου σταθερή εμφάνιση στα θεατρικά δρώμενα του τόπου από ιδρύσεώς τους. Η δουλειά των εν λόγω σχημάτων κατατάσσεται, κατά κύριο λόγο, στο δραματικό θέατρο, εφόσον σε αυτή τηρείται το προαναφερθέν, γενικό σχήμα «συγγραφέας-θεατρικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής», με τους ρόλους να είναι διακριτοί και τον λόγο-κείμενο να αποτελεί το βασικό γνώρισμά της παράστασης. Η προσπάθεια σκιαγράφησης του προφίλ μιας ομάδας που ασχολείται με το δραματικό θέατρο, χωρίς να κάνει ιδιαίτερους πειραματισμούς τόσο στο ρεπερτόριο όσο και στη σκηνοθετική πρακτική (στοιχεία που παρουσιάζονται έντονα σε αρκετές ομάδες που ασχολούνται με το μεταδραματικό θέατρο και μας επιτρέπουν να κατατάσσουμε τη δουλειά τους σε διάφορα σκηνικά είδη) αποδεικνύεται δύσκολη, δημιουργώντας ιδιαίτερο προβληματισμό. Συνεπώς, καταλήγουμε στο ότι αυτό το προφίλ θα περιλαμβάνει βασικά στοιχεία για την ίδρυση των σχημάτων, γενικές πληροφορίες για το ρεπερτόριό τους και αναφορά σε όλους τους σκηνοθέτες που πέρασαν από τις σκηνές τους κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα. Επισημαίνεται, ότι στο πλαίσιο αυτής της διατριβής δεν εμπίπτει η λεπτομερής σκιαγράφηση της ταυτότητας και της συνολικής διαδρομής τους, παρά μόνο το στίγμα τους ως προς τη σκηνοθεσία στον 21ον αιώνα.

Οι κατάλογοι των σκηνοθετών, που παρατίθενται για το κάθε σχήμα, ακολουθούν χρονολογική σειρά, λαμβάνοντας υπόψη τη χρονιά που εμφανίζονται οι καλλιτέχνες να σκηνοθετούν από το 2000-2020 στον εκάστοτε οργανισμό/θίασο/ομάδα, επισημαίνεται ότι κάποιοι από αυτούς σκηνοθέτησαν στα εν λόγω σχήματα (ΘΟΚ, Θέατρο Ένα, Θέατρο Σκάλα, ΕΘΑΛ, Σατιρικό) και πριν από τη νέα χιλιετία, και δεν συμπεριλαμβάνουν τους σκηνοθέτες της παιδικής σκηνής. Επιπρόσθετα, σημειώνεται ότι η ενεργοποίηση του Σχεδίου Θυμέλη¹⁷⁶ διαφοροποίησε σε κάποιο βαθμό την εικόνα των σχημάτων σχετικά με την παρουσία του σκηνοθέτη, εφόσον έθεσε ως προϋπόθεση για την επιχορήγηση την εναλλαγή στη σκηνοθεσία, με αποτέλεσμα να

¹⁷⁵ Η δουλειά της Πειραματική Σκηνής του ΘΟΚ παρουσιάζεται στο κεφάλαιο 3, καθώς αυτή παρουσιάζει, στο μεγαλύτερο μέρος των παραγωγών της, νεωτερικά στοιχεία.

¹⁷⁶ Πρόκειται για σχέδιο επιχορήγησης θεατρικών παραγωγών, που τέθηκε σε εφαρμογή από τον ΘΟΚ για πρώτη φορά το 2016 και αφορά τόσο θεσμικούς όσο και ιδιωτικούς φορείς.

παρατηρείται τα τελευταία χρόνια ποικιλία προσώπων σε σχήματα που είχαν προηγουμένως πιο προσωποπαγή χαρακτήρα.

Το κεφάλαιο κλείνει με μια ενότητα που παρουσιάζει και αναλύει παραστάσεις δραματικού θεάτρου, οι οποίες αποτελούν μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή. Η παρουσία της κρίθηκε αναγκαία, εφόσον, στην υπό μελέτη περίοδο, παρατηρείται έντονα η τάση να δραματοποιούνται και να μεταφέρονται στη σκηνή μη θεατρικά κείμενα, στις πλείστες περιπτώσεις από τους ίδιους τους σκηνοθέτες. Μελετώνται οι λόγοι που οδηγούν τους σκηνοθέτες σε αυτή την επιλογή, καθώς, και η πρόσληψη των παραστάσεων αυτών από την κριτική.

2.2. Θεατρικοί οργανισμοί/θίασοι

Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου

Ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου¹⁷⁷ ιδρύθηκε το 1971 και αποτελεί το επί της ουσίας κρατικό θέατρο της Κύπρου, παρότι λειτουργεί υπό το καθεστώς του ημικρατικού οργανισμού. Εκτός από θεατρικές παραγωγές, περιλαμβάνει στο ενεργητικό του σειρά συναφών προς τη θεατρική πράξη δράσεων, για τις οποίες γίνεται λόγος στο πρώτο καθώς και στο πέμπτο κεφάλαιο. Κατά την περίοδο που μελετάται (2000-2020), εντοπίστηκαν 185 παραγωγές¹⁷⁸ του οργανισμού. Στην Κεντρική, Νέα (1994) και Πειραματική¹⁷⁹ (2001) Σκηνή, δούλεψε μια πλειάδα σκηνοθετών, Κυπρίων, Ελλήνων και ξένων.

Πιο συγκεκριμένα, με τον ΘΟΚ, στις τρεις αυτές σκηνές, συνεργάστηκαν κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα μια ομάδα καλλιτεχνών με ή χωρίς σπουδές στη σκηνοθεσία. Συναντούμε τους Κύπριους σκηνοθέτες: Εύη Γαβριηλίδη, Νίκο Χαραλάμπους, Βαρνάβα Κυριαζή, Κώστα Δημητρίου, Αντρέα Χριστοδουλίδη, Αντρέα Πάντζη, Φαίδρο Στασίνο, Χρίστο Ζάνο, Ανδρέα Μαραγκό, Γιώργο Μουαΐμη, Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Μόνικα Βασιλείου, Νεόφυτο Ταλιώτη, Άγι Παΐκο, Πίτσα Αντωνιάδου, Χρίστο Σιοπαχά, Λέα Μαλένη, Αθηνά Ξενίδου, Μαγδαλένα Ζήρα, Αθηνά Κάσιου, Αλίκη Δανέζη-Κνούτσεν, Παναγιώτη Λάρκου, Άδωνι Φλωρίδη, Αλεξία Παπαλαζάρου, Μάριο Μεττή, Μαρία Κυριάκου, Πάρι

¹⁷⁷ βλ. Κωνσταντίνου (2007).

¹⁷⁸ Δεν συμπεριλαμβάνονται οι παραστάσεις παιδικού θεάτρου. Η καταγραφή βασίστηκε στο αρχείο του ΘΟΚ, όπως παρουσιάζεται στην επίσημη ιστοσελίδα του, ανά θεατρική σεζόν, καθώς και στο αρχείο του Κυπριακού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, όπως αυτό καταγράφεται στις εκδόσεις της σειράς *Θέατρο στην Κύπρο*.

¹⁷⁹ Η Πειραματική Σκηνή λειτούργησε μέχρι το 2012.

Ερωτοκρίτου, Κώστα Σιλβέστρο. Κάποιοι σκηνοθέτησαν μόνο μια παραγωγή, όπως οι Άντης Παρτζίλης, Τάκης Χριστοφάκης, Ανδρέας Αντωνιάδης, Λογγίνος Παναγή, Σπύρος Χαραλάμπους, Γιώργος Ροδοσθένους, Θεόδωρος Νικολαΐδης, Βασίλης Ανδρέου, Κορίνα Κονταξάκη, Ανδρέας Αραούζος, Γιωργής Τσουρής. Επίσης, σκηνοθέτησαν κάποιες παραγωγές οι ηθοποιοί: Ανδρέας Τσουρής, Χρυσάνθος Χρυσάνθου, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Νεοκλής Νεοκλέους, Σώτος Σταυράκης και οι Αντώνης Κατσαρής, Λένια Σορόκου και η ελληνικής καταγωγής, που ζει και εργάζεται χρόνια στην Κύπρο, Στέλλα Φυρογένη¹⁸⁰ συνυπόγραψαν μια παράσταση. Κλήθηκαν να σκηνοθετήσουν έργα τόσο από τη ξένη δραματουργία –κλασικά και σύγχρονα– όσο και από την ελληνική και κυπριακή δραματουργία.

Κάποιοι από τους προαναφερθέντες σκηνοθέτες/τιδες, οι οποίοι ανήκουν στη νέα γενιά σκηνοθετών και ασχολούνται κυρίως με πιο πειραματικές μορφές θεάτρου (Λέα Μαλένη, Μαγδαλένα Ζήρα, Αθηνά Κάσιου, Παναγιώτης Λάρκου, Μαρία Κυριάκου, Πάρις Ερωτοκρίτου, Κώστας Σιλβέστρος), ανανεώνουν τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου με τις σκηνοθετικές τους προσεγγίσεις, ανεβάζοντας, κυρίως, συγγραφείς της σύγχρονης παγκόσμιας δραματουργίας.



Από την παράσταση *Φυλές* (2018), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Αθηνά Κάσιου

¹⁸⁰ Η Στέλλα Φυρογένη επιμελείται σκηνοθετικά, επίσης, το ανέβασμα της παράστασης *Ινκόγκνιτο*.



Από την παράσταση *Ποιος σκότωσε τον σκύλο τα μεσάνυχτα* (2018), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Λέα Μαλένη



Από την παράσταση *Ο βαφτιστικός* (2019), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Παναγιώτης Λάρκου



Από την παράσταση *Ριχάρδος Γ΄* (2019), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Πάρις Ερωτοκρίτου

Στο πλαίσιο των παραγωγών του ΘΟΚ, οι Κύπριοι σκηνοθέτες Εύης Γαβριηλίδης,¹⁸¹ Βαρνάβας Κυριαζής,¹⁸² Νίκος Χαραλάμπους,¹⁸³ Γιώργος Μουαΐμης,¹⁸⁴ Νεοκλής Νεοκλέους,¹⁸⁵ Παναγιώτης Λάρκου¹⁸⁶ ανέβασαν επίσης παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος, κάποιες από τις οποίες συμμετείχαν στο Φεστιβάλ Επιδαύρου.¹⁸⁷ Η γενική διαπίστωση είναι ότι το αρχαίο δράμα αντιμετωπίστηκε από τους Κύπριους σκηνοθέτες, σε γενικές γραμμές, με μια ανανεωτική ματιά και σε καμία περίπτωση ως μια μουσειακή αναπαράσταση. Ορισμένοι από τους σκηνοθέτες προχώρησαν, μάλιστα, σε τολμηρές αναγνώσεις. Ως προς τον νεωτερικό τρόπο προσέγγισης που ακολουθούν οι Εύης Γαβριηλίδης και Νίκος Χαραλάμπους, δημιουργώντας έτσι το δικό τους στίγμα, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο πέμπτο κεφάλαιο.

Οι παραστάσεις των Γιώργου Μουαΐμη (*Τρωάδες*) και Παναγιώτη Λάρκου (*Οιδίπους Τύραννος*) δεν αποτελούν καλοκαιρινή παραγωγή της κεντρικής σκηνής, όπως το συνηθίζει ο ΘΟΚ για τις παραστάσεις αρχαίου δράματος, αλλά ανέβηκαν σε πιο εναλλακτικό περιβάλλον. Οι *Τρωάδες*, παραγωγή της Πειραματικής Σκηνής, προσεγγίστηκαν με ένα εναλλακτικό τρόπο από τον Μουαΐμη, ο οποίος αναφέρει στο σκηνοθετικό του σημείωμα: «Με ντροπή λοιπόν,

¹⁸¹ *Επιτρέποντες* (2003), *Σαμία* (2012).

¹⁸² *Επτά επί Θήβας* (2001), *Νεφέλες* (2009).

¹⁸³ *Φοίνισσες* (2002), *Μυρμιδόνες*, *Νηρηίδες*, *Φρύγες* (2004), *Πλούτος* (2008).

¹⁸⁴ *Τρωάδες* (2003), *Εκκλησιάζουσες* (2006), *Λυσιστράτη* (2010).

¹⁸⁵ *Ιππόλυτος* (2015).

¹⁸⁶ *Οιδίπους Τύραννος* (2015).

¹⁸⁷ Όλες οι συμμετοχές του ΘΟΚ στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου παρουσιάζονται στο κεφ.5.

θάπρεπε να πούμε, προσπαθούμε σήμερα να “διδάξουμε” Ευριπίδη. Μέσα από μια πειραματική παράσταση. μια “διαφορετική” παράσταση. Που είναι στην πραγματικότητα ένα θεατρικό παιχνίδι. Ένα παιχνίδισμα της σκέψης, του νου. Όπως “παιγνίδισμα ματιών”. Κλείνουμε με σημασία το μάτι στην “παράδοση”, το “καθιερωμένο”. Όχι όμως και τ’ αντί. Γιατί το μεγάλο στοίχημα σε μια “πειραματική” παράσταση είναι να μη χαθεί το πιο σημαντικό. Που δεν είναι να συζητηθεί απλώς η παράσταση αλλά να μη χαθεί η ουσία. Και η ουσία είναι, ο θεατής να “πάρει” το “μήνυμα”, το διαχρονικό, το πάντα επίκαιρο, που μακάρι να μην ήταν!». ¹⁸⁸ Ο *Οιδίπους Τύραννος*, παραγωγή της Σκηνής 018 (παιδική σκηνή), αποτελεί μια άκρως πειραματική δουλειά. Ο Λάρκου εξηγώντας την προσέγγισή του γράφει στο σκηνοθετικό σημείωμα: «η διασκευή [του έργου του Σοφοκλή] [...] έχει τρεις παραμέτρους. Η πρώτη είναι καθαρά χρονική, εφόσον το έργο πρέπει να παρασταθεί στο πλαίσιο μίας διδακτικής ώρας. Η δεύτερη αφορά στον αριθμό των ηθοποιών, που περιορίζεται σε αυτή την παραγωγή στους τέσσερις, κάτι το οποίο πρέπει να σημειώσω δεν έρχεται σε αντίθεση με τη φόρμα του πρωτότυπου έργου [...] Η τρίτη και πιο σημαντική είναι η απόφαση της φόρμας και του περιεχομένου. Η αισθητική του σκηνικού και η μουσική δεν έχουν σκοπό να αποδώσουν την ατμόσφαιρα της εποχής του Σοφοκλή, αλλά να τοποθετήσουν τη δράση του έργου στο ημερολογιακό σήμερα. Η αρρώστια που βασανίζει την πόλη έχει από λοιμός μεταμφιεστεί σε μια επώδυνη επιδημία βίας [...]».¹⁸⁹

Η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη σύγχρονη κυπριακή θεατρική δημιουργία αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης του συμποσίου «Το αρχαίο δράμα και η Κύπρος», που πραγματοποιήθηκε το 2011 στη Λευκωσία.¹⁹⁰ Η Κωνσταντίνου στην εισήγησή της «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο»¹⁹¹ μελετά τις πιο εναλλακτικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις που παρατηρούνται, κυρίως, την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα. Επίσης, η ίδια αναφέρεται στις παραστάσεις αρχαίου δράματος που ανέβασε ο ΘΟΚ από την ίδρυσή του (1971) μέχρι και το 2004 στο «Η παρουσία του ΘΟΚ στο φεστιβάλ Επιδαύρου: Με μαστοριά,

¹⁸⁸ Σημείωμα Γ. Μουαίμη στο πρόγραμμα της παράστασης *Τρωάδες* (2003).

¹⁸⁹ Σημείωμα Π. Λάρκου στο πρόγραμμα της παράστασης *Οιδίπους Τύραννος* (2015).

¹⁹⁰ Κωνσταντίνου Χ. Α. & Ι. Χατζηκωστή. 2013. *Το Αρχαίο Θέατρο και η Κύπρος*. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου, Λευκωσία.

¹⁹¹ Κωνσταντίνου (2013β) 121-140.

κέφι και επαγγελματικό φιλότιμο», στο πρόγραμμα της παράστασης του ΘΟΚ, Αντιγόνη του Σοφοκλή, Φεστιβάλ Επιδαύρου 2005.



Από την παράσταση *Επτά επί Θήβας* (2001), αρχείο ΘΟΚ

σκην. Βαρνάβας Κυριαζής



Από την παράσταση *Φοίνισσες* (2002), αρχείο ΘΟΚ

σκην. Νίκος Χαραλάμπους



Από την παράσταση *Τρωάδες* (2003), αρχείο ΘΟΚ

σκην. Γιώργος Μουαίμης



Από την παράσταση *Πλούτος* (2008), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Νίκος Χαραλάμπους



Από την παράσταση *Σαμιά* (2012), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Εύης Γαβριηλίδης



Από την παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* (2015), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Παναγιώτης Λάρκου

Σημαντική είναι και η παρουσία πλειάδας Ελλήνων σκηνοθετών στον ΘΟΚ. Κάποιοι συνεργάστηκαν με τον οργανισμό αρκετές φορές, όπως ο Στέφανος Κοτσίκος, ο οποίος ζει και εργάζεται στην Κύπρο εδώ και πολλά χρόνια, και ο Κωνσταντίνος Αρβανιτάκης. Σκηνοθέτησαν, επίσης, οι Διαγόρας Χρονόπουλος, Γιάννης Ρήγας, Σταύρος Τσακίρης, Κυριακή Μάλαμα, Γιάννης Ιορδανίδης, Τάκης Τζαμαργιάς, Κώστας Γάκης, Στάθης Λιβαθινός. Συνεργάστηκαν με τον οργανισμό για μία παραγωγή οι Σωτήρης Χατζάκης, Βασίλης Μαζωμένος, Γιάννης Μαργαρίτης, Γλυκερία Καλαϊτζή, Μαρία Λουίζα Παπαδοπούλου, Αθανασία Καραγιαννοπούλου, Γιάννης Παρασκευόπουλος, Κοραήs Δαμάτης, Θανάσης Γεωργίου, Χρήστος Καρχαδάκης, Δημήτρης Λιγνάδης, Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, Κωνσταντίνος Ρήγος, Έφη Θεοδώρου, Άντζελα Μπούσκου, Γιάννης Καλαβριανός, Βασίλης Νικολαΐδης, Γιάννης Χουβαρδάς, Άρης Μπινιάρης, Λυδία Κονιόρδου. Σκηνοθέτησε επίσης ο ελληνικής καταγωγής ηθοποιός Αχιλλέας Γραμματικόπουλος, ο οποίος, επίσης, ζει και εργάζεται στην Κύπρο εδώ και χρόνια. Οι περισσότεροι εξ αυτών σκηνοθέτησαν κυρίως έργα ξένου ρεπερτορίου.



Από την παραστάση *Οι σιδεράδες* (2004), αρχείο ΘΟΚ
ΘΟΚ



Από την παράσταση *Η τάξη μας* (2016), αρχείο
σκην. Στέφανος Κοτσίκος



σκην. Γιάννης Καλαβριανός

Από την παράσταση *Ρωμαίος και Ιουλιέτα για 2* (2013),
αρχείο ΘΟΚ, σκην. Κώστας Γάκης
ΘΟΚ



Από την παράσταση *Ο σκοινοβάτης* (2004), αρχείο

σκην. Κυριακή Μάλαμα

Από την ίδρυση του ΘΟΚ καλούνται να σκηνοθετήσουν στον οργανισμό και ξένοι σκηνοθέτες.¹⁹² Στην πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα συναντούμε: τον Ρώσο Valery Akhatov,¹⁹³ τους Γερμανούς Michael Leinert¹⁹⁴ και Heinz-Uwe Haus,¹⁹⁵ τον Άγγλο Barry Ratter,¹⁹⁶ τον Ρουμάνο Mircea Cornișteanu,¹⁹⁷ τον Jean-Claude Berutti¹⁹⁸ και την Anne Contensou¹⁹⁹ από την Γαλλία, τον Ιταλό Paolo Baiocco,²⁰⁰ την Αγγλίδα Susannah Tresilian,²⁰¹ τον Πολωνό Lukasz Wiśniewski,²⁰² τον Ισραηλινό Hanan Snir,²⁰³ τον Σέρβο Nikita Milivojević.²⁰⁴ Από την παράθεση των ονομάτων διαπιστώνεται η παρουσία Ευρωπαίων, κυρίως, σκηνοθετών και σε μη τακτικά χρονικά διαστήματα, με εξαίρεση τα έτη 2009-2012, όπου προσκλήθηκαν οκτώ σκηνοθέτες, εκ των οποίων οι τέσσερις την ίδια χρονιά (2011).

Οι ξένοι σκηνοθέτες καλούνται στον ΘΟΚ κυρίως στα πλαίσια διεθνών συνεργασιών και οι περισσότεροι από αυτούς για μια μόνο σκηνοθεσία, αν εξαιρέσουμε την περίπτωση των γερμανικής καταγωγής σκηνοθετών Michael Leinert, που σκηνοθέτησε δύο έργα, και του Heinz-Uwe Haus, η προσφορά του οποίου στο κυπριακό θέατρο είναι τεράστια ήδη από το 1975, όταν πραγματοποίησε την πρώτη του σκηνοθεσία στον ΘΟΚ με τον *Καυκασιανό κύκλο με την κιμωλία*, για να ακολουθήσουν άλλες έξι στον ίδιο οργανισμό.²⁰⁵ Τα τέσσερα έργα του Brecht που σκηνοθέτησε ο Heinz-Uwe Haus στον ΘΟΚ παρουσιάζει και αναλύει η Άντρη Κωνσταντίνου στο άρθρο της «Ένας Γερμανός στη Λευκωσία. Η πρόσληψη του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην Κύπρο μέσα από τις σκηνοθεσίες του Heinz-Uwe Haus».²⁰⁶ Σύμφωνα με την Κωνσταντίνου, ο Γερμανός σκηνοθέτης «γνωρίζει την μπρεχτική δραματουργία και εφαρμόζει,

¹⁹² βλ. Κωνσταντίνου 2013α.

¹⁹³ *Ο Γλάρος* του Anton Chekhov (2001).

¹⁹⁴ *Φάουστ* του Wolfgang von Goethe (2002), *Ντον Ζουάν* του Molière (2007).

¹⁹⁵ *Έξω από την πόρτα* του Wolfgang Borchert (2003), *Η Κυρά της θάλασσας* του Henrik Ibsen (2018).

¹⁹⁶ *Η τρικυμία* του William Shakespeare (2009).

¹⁹⁷ *Πού είναι το όπλο, φίλοι;* του Gábor Gorgey (2010).

¹⁹⁸ *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* του Molière (2011).

¹⁹⁹ *Ναρκοπέδιο* της Pamela Dürr (2010).

²⁰⁰ *Βάκχες* του Ευριπίδη (2011).

²⁰¹ *Η μητέρα μου η Μήδεια* του Holger Schober (2011).

²⁰² *Ο σακάτης του νησιού* του Martin McDonagh (2011).

²⁰³ *Ηλέκτρα και Ορέστης, η δίκη*, μια διασκευή του Hanan Snir βασισμένη στους Ευριπίδη, Σοφοκλή, Αισχύλο (2012).

²⁰⁴ *Ένας εχθρός του λαού* του Henrik Ibsen (2014).

²⁰⁵ *Μάνα κουράγιο και τα παιδιά της* (1977), *Καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1979) και *Άνοδος του Αρτούρο Ούι* του Berthold Brecht (1990), *Με το ίδιο μέτρο* του William Shakespeare (1976), *Έξω από την πόρτα* του Wolfgang Borchert (2004) και *Η κυρά της θάλασσας* του Henrik Ibsen (2018).

²⁰⁶ Κωνσταντίνου (2010β) 351-362.

στις περισσότερες περιπτώσεις με επιτυχία, τις μεθόδους που απαιτεί η σκηνική της πραγμάτωση. Αναδεικνύει όχι μόνο την πολιτική και κοινωνική διάσταση των έργων που σκηνοθετεί αλλά και τη σκηνική τους δυναμική. Ιδιαίτερα τον απασχολεί το θέμα της μεταμπίεσης μέσω της μάσκας ή του έντονου μακιγιάζ. Χωρίς να καταφύγει σε απλουστεύσεις, καθιστά τα έργα προσιτά σε ένα ευρύ κοινό».²⁰⁷ Η παράσταση *Έξω από την πόρτα* χάρισε στον Heinz-Uwe Haus το 2005 το βραβείο σκηνοθεσίας (Βραβεία Θεάτρου ΘΟΚ).



Από την παράσταση *Ο Γλάρος* (2001), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Valery Akhatov



Από την παράσταση *Έξω από την πόρτα* (2004), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Heinz-Uwe Haus



Από την παράσταση *Ένας εχθρός του λαού* (2014), αρχείο ΘΟΚ
σκην. Nikita Milivojević



Από την παράσταση *Ο κατά φαντασίαν ασθενής*
(2011), αρχείο ΘΟΚ σκην. Jean-Claude Berutti

²⁰⁷ Κωνσταντίνου (2010β) 362.

Σατιρικό Θέατρο

Το 1983 ο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης ίδρυσε το Νέο Θέατρο με έδρα τη Λευκωσία, αλλά πολύ σύντομα πέθανε. Μετά τον θάνατό του, το έργο του συνέχισαν οι συνεργάτες του. Το 1986, η ομάδα διασπάστηκε. Η Μάρω Καυκαρίδου διατήρησε την επωνυμία Νέο Θέατρο, το οποίο συνέχισε για μερικές παραγωγές και κατόπιν διαλύθηκε. Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας Καυκαρίδη και στενοί συνεργάτες τους ίδρυσαν το 1986 έναν νέο οργανισμό, το Σατιρικό Θέατρο, το οποίο, αρχικά, ανέβαζε έργα με κοινωνική διάσταση και λαϊκό χαρακτήρα και οι παραστάσεις του απευθύνονταν σε ένα ευρύ κοινό.²⁰⁸ Το Σατιρικό Θέατρο στεγαζόταν στον παλιό κινηματογράφο Βαρνακίδη στο Στρόβολο μέχρι το 2009, όπου μεταφέρθηκε σε ιδιόκτητο χώρο (Πολιτιστικό κέντρο Βλαδίμηρος Καυκαρίδης) και συστεγάζεται με τη δραματική σχολή, την οποία ίδρυσε ήδη από το 1992 και αποτελεί την πρώτη δραματική σχολή στην Κύπρο.

Τόσο στο Νέο Θέατρο, όσο και στο Σατιρικό, κύριοι σκηνοθέτες αρχικά ήταν ο Χρίστος Ζάνος και ο Πολύκαρπος Πολυκάπου, οι οποίοι, βέβαια, εξακολούθησαν και αργότερα να σκηνοθετούν στον οργανισμό. Έπειτα, ανέλαβαν η Δέσποινα Μπεμπεδέλη και ο Στέλιος Καυκαρίδης, οι οποίοι αποτελούν τους κύριους σκηνοθέτες μαζί με την Μαριάννα Καυκαρίδου. Σκηνοθέτησαν, επίσης, κάποιες παραγωγές, οι Κύπριοι σκηνοθέτες: Γιώργος Μουαΐμης, Νίκος Χαραλάμπους, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Κώστας Δημητρίου, Νεοκλής Νεοκλέους, Λέανδρος Ταλιώτης, Μαρία Κυριάκου, καθώς και οι Ελλαδίτες Θανάσης Θεολόγης και Βασίλης Ευταξόπουλος. Ο Βούλγαρος Slavko Peef, ο οποίος ζει και εργάζεται στην Κύπρο και αναλαμβάνει ρόλο σκηνοθέτη, σκηνογράφου, ενίοτε, και ηθοποιού, σκηνοθέτησε αρκετές παραστάσεις από τις αρχές της νέας χιλιετίας μέχρι σήμερα [2020]. Το Σατιρικό Θέατρο ακολουθεί, κατά κανόνα, πιο παραδοσιακές σκηνοθετικές φόρμες στις παραστάσεις του, αν και τα τελευταία χρόνια δίνει χώρο σε νέους σκηνοθέτες που μετέρχονται πιο πειραματικές μεθόδους στην σκηνική πράξη, όπως η Μαρία Κυριάκου.

Σχετικά με το ρεπερτόριο του Σατιρικού Θεάτρου, αν και κατά την τελευταία εικοσαετία επιδεικνύεται ιδιαίτερη προτίμηση στην κωμωδία, εντούτοις ανεβαίνουν και πολλά έργα κοινωνικού περιεχομένου, τόσο από την ξένη, όσο και από την κυπριακή και ελληνική δραματουργία. Παρουσιάστηκαν συγγραφείς από τη διεθνή δραματουργία, όπως Anton Chekhov, Bertholt Brecht, Dario Fo, Neil Simon, Arthur Miller, Eric Bogosian, Michael

²⁰⁸ Κωνσταντίνου (2010α) 21-22.

Cooney, David Auburn, Debbie Isitt, Leonard Gershe, Eduardo De Filippo, Lillian Florence Hellman, Francis Veber, Woody Allen, Stanev Emil, Ariel Dorfman, Stephen King κ.ά. Από την αρχαία κωμωδία ανέβηκε Αριστοφάνης ενώ από τη νεότερη ελληνική δραματουργία: Γρηγόριος Ξενόπουλος, Αλέκος Σακελάριος, Νίκος Χατζηαποστόλου, Μάκης Αντωνόπουλος, Μιχάλης Ρέππας και Θανάσης Παπαθανασίου, Άκης Δήμου κ.ά. Επιπλέον, το Σατιρικό Θέατρο ανέβασε και κυπριακή δραματουργία, έχοντας παρουσιάσει έργα των Μιχάλη Πιτσιλλίδη, Αντρέα Κουκκίδη, Λεωνίδα Μαλένη, Ειρένας Ιωαννίδου-Αδαμίδου, Άνθου Ροδίνη, Χάρη Πισία, Φάνου Ναθαναήλ, Γιώργου Νεοφύτου, Αχιλλέα Λυμπουρίδη, Μιχάλη Πασιαρδή.

Ο θίασος, όπως ήδη αναφέρθηκε, συνεργάζεται επί σειρά ετών με το τουρκοκυπριακό θέατρο Lefkoşa Belediye Tiyatrosu. Η μακροχρόνια συνεργασία των δύο θεάτρων αποτυπώνεται στο δίγλωσσο βιβλίο «Το Θέατρο Παραβιάζει τα Σύνορα/Tiyatronun sinir ihlali» (2017), που συνέγραψαν από κοινού οι Yaşar Ersoy και Κώστας Καυκαρίδης, σε μετάφραση Μαρίας Σιακαλλή.



Από την παράσταση *Ψηλά από τη γέφυρα* (2017), αρχείο Σατιρικού Θεάτρου, σκην. Στέλιος Καυκαρίδης

Από την παράσταση *Άνθρωποι και ποντίκια* (2019), αρχείο Σατιρικού Θεάτρου, σκην. Στέλιος Καυκαρίδης



Από την παράσταση *Μάνα κουράγιο και τα παιδιά της* (2002),
αρχείο Σατιρικού Θεάτρου, σκην. Δέσποινα Μπεμπεδέλη



Από την παράσταση *Λυσιστράτη* (2004),
αρχείο Σατιρικού Θεάτρου, σκην. Χρίστος Ζάνος

ΕΘΑΛ

Η Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού²⁰⁹ αποτελεί τον πρώτο επαγγελματικό θίασο εκτός πρωτεύουσας. Ιδρυθείσα το 1988, παρουσίασε τις πρώτες της θεατρικές παραγωγές στο Παττίχειο Δημοτικό Θέατρο. Το 1991 μεταφέρθηκε η έδρα της σε έναν παλιό κινηματογράφο και μετονομάστηκε σε θέατρο Πράξις από τον σκηνοθέτη Νίκο Χαραλάμπους, ο οποίος τότε ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση. Από το 2003 μεταφέρεται, σε χώρο που παραχώρησε σ' αυτήν ο Δήμος Λεμεσού, με την επωνυμία «Τεχνοχώρος». Από το 1999 μέχρι το 2016, την καλλιτεχνική διεύθυνση είχε ο Ελλαδίτης σκηνοθέτης και θεατρολόγος Μηνάς Τίγκιλης. Μετά την παρέλευση δύομιση χρόνων χωρίς καλλιτεχνικό διευθυντή, το Δ.Σ. της ΕΘΑΛ το 2019 ανέθεσε την καλλιτεχνική διεύθυνση στον ηθοποιό και σκηνοθέτη Αχιλλέα Γραμματικόπουλο. Έχοντας ως στόχο της, πέραν από το ανέβασμα παραστάσεων, τη θεατρική και εν γένει πολιτιστική καλλιέργεια του κοινού, η ΕΘΑΛ διοργανώνει κατά καιρούς ημερίδες, σεμινάρια και διαλέξεις. Από την ίδρυσή της μέχρι σήμερα έχει σταθερή παρουσία στο κυπριακό θέατρο.

²⁰⁹ Επίσημη ιστοσελίδα ΕΘΑΛ: <https://www.ethal.com.cy>

Ο Μηνάς Τίγκιλης, κατά την περίοδο που διατηρούσε την καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου, αποτελούσε και τον κύριο σκηνοθέτη του. Παράλληλα σκηνοθέτησαν, την τελευταία εικοσαετία (2000-2020), οι Κύπριοι: Χρήστος Σιοπαχάς, Βάσος Αργυρίδης, Βαρνάβας Κυριαζής, Άδωνις Φλωρίδης, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Γιώργος Μουαΐμης, Μόνικα Βασιλείου, Ηλίας Δημητρίου, Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Κώστας Δημητρίου, Εύης Γαβριηλίδης, Χρίστος Ζάνος, Κλείτος Κλείτου, Αλεξία Παπαλαζάρου, Νεοκλής Νεοκλέους, Τάκης Χριστοφάκης και Κώστας Βήχας. Σκηνοθέτησαν, επίσης, οι Έλληνες: Στέφανος Κοτσίκος, Κώστας Καζάκας, Αχιλλέας Γραμματικόπουλος και Λουκάς Ζήκος, οι οποίοι ζουν και εργάζονται στην Κύπρο, καθώς και οι Τάκης Τζαμαργιάς, Ανδρέας Στάικος, Φίλιππος Σοφιανός, Νίκος Νικολαΐδης, Βαλεντίνα Παπαδημητράκη, Γιώργος Οικονόμου και Νίκος Αρμάος. Τα τελευταία χρόνια πέρασε από την ΕΘΑΛ και μια νέα γενιά σκηνοθετών, από τους οποίους οι περισσότεροι μετέρχονται πιο εναλλακτικές μεθόδους σκηνοθεσίας, προσδίδοντας στον οργανισμό μια ανανεωτική τάση. Σκηνοθέτησαν οι: Μαγδαλένα Ζήρα, Νικόλας Κουρουμτζής, Μαρία Κυριάκου, Παναγιώτης Λάρκου, Λέα Μαλένη, Μαρίνα Βρόντη, Κώστας Σιλβέστρος, Ανθούλλης Δημοσθένους, Αύρα Σιδηροπούλου.

Σχετικά με το ρεπερτόριο της ΕΘΑΛ, από την ξένη δραματουργία ανέβηκαν κλασικοί συγγραφείς όπως οι William Shakespeare, Henrik Ibsen, Bertholt Brecht, Tennessee Williams, Luigi Pirandello, Neil Simon, Anton Chekhov, Samuel Beckett, Harold Pinter, George Bernard Shaw, Dario Fo, Alejandro Casona, αλλά και πιο σύγχρονοι όπως οι Sergi Belbel, Charlotte Keatley, Martin McDonagh κ.ά. Από την αρχαία κωμωδία ανέβηκαν έργα του Αριστοφάνη ενώ από τη νεότερη ελληνική δραματουργία: Μποστ, Γρηγόριου Ξενόπουλου, Αλέκου Σακελλάριου, Δημήτρη Ψαθά, Ηλία Καπετανάκη, Ιάκωβου Καμπανέλλη, Αντώνη Μόλα, Μπάμπη Τσικληρόπουλου, Διονύση Χαριτόπουλου, Αντρέα Στάικου κ.ά. Ανέβηκαν, επίσης, έργα από την κυπριακή δραματουργία των Κυπρίων συγγραφέων: Μιχάλη Πιτσιλλίδη, Νίκης Μαραγκού, Νέαρχου Ιωάννου, Άδωνι Φλωρίδη, Χρίστου Ζάνου, Μιχάλη Νικολάου, Κυριάκου Σπαρτιάτη, Γιάννη Αghσιλάου, Κωνσταντίας Σωτηρίου, Χαράλαμπου Γιάννου, Μελίνας Παπαγεωργίου, Κώστα Χαράκη, Στέλιου Θεοχάρους και Μαρίνας Φραγκεσκίδου, Ανδρέα Νικολαΐδη, Επαμεινώνδα Π. Ευθυμιάδη, Μιχάλη Νικολάου και Μπάμπη Αναγιωτού.



Από την παράσταση *Τα κοκκινομπλέ πατίνια* (2006),
αρχείο ΕΘΑΛ, σκην. Άδωνις Φλωρίδης



Από την παράσταση *Πριν από την αφυπηρέτηση* (2004),
αρχείο ΕΘΑΛ, σκην. Μηνάς Τίγκιλης



Από την παράσταση *Stallerhof* (2014), αρχείο ΕΘΑΛ,
σκην. Μαρία Κυριάκου



Από την παράσταση *Το κουκλόσπιτο* (2019),
αρχείο ΕΘΑΛ, σκην. Αύρα Σιδηροπούλου

Θέατρο Ένα

Το Θέατρο Ένα²¹⁰ ιδρύθηκε το 1987 από τον σκηνοθέτη Αντρέα Χριστοδουλίδη με έδρα τη Λευκωσία. Χαρακτηριστικός για το ύφος των επιλογών του θεάτρου Ένα είναι ο χώρος· πρόκειται για μια μικρή αίθουσα, που διαμορφώθηκε σε θέατρο-μαύρο κουτί. Λειτουργεί, επίσης, η δεύτερη σκηνή ο «Άλλος χώρος», το θερινό κινηματοθέατρο «Κωνσταντία» για τις παραγωγές του καλοκαιριού, ενίοτε χρησιμοποιείται και το «Φουαγέ» και έχει διαμορφωθεί και το Θέατρο Ένα της Λεμεσού στη «Β' Δημοτική Αγορά». Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του το Θέατρο Ένα χαρακτηρίζεται από μια πρωτοποριακή διάθεση ως προς την σκηνική πρακτική, εστιάζοντας σε νεότερους κλασικούς συγγραφείς, όπως οι Tennessee Williams, Samuel Beckett, Joe Orton, Edward Albee, ενώ στα επόμενα χρόνια οι δραματολογικές του επιλογές επικεντρώνονται, κυρίως, στα θρίλερ και τις μαύρες κωμωδίες. Επιδεικνύεται ιδιαίτερη προτίμηση στα έργα που αποκαλύπτουν τη σκληρή πλευρά της ζωής και πραγματεύονται ζητήματα όπως η βία, το αδιέξοδο στις ερωτικές σχέσεις, η σεξουαλική κακοποίηση των γυναικών, ο συμβιβασμός και η ένταξη στο κατεστημένο, η γραφειοκρατία, η κακοποίηση παιδιών, η αδυναμία ουσιαστικής επικοινωνίας των ανθρώπων, ο κόσμος του θεάματος κ.ά.

Το ρεπερτόριο του θιάσου περιλαμβάνει κυπριακή δραματουργία με έργα των Κυπρίων συγγραφέων: Ρούλας Ιωαννίδου Σταύρου, Ρήνας Κατσελλή, Μαρίας Μαρμαρά, Μιχάλη Πιερή, Κυριάκου Χαραλαμπίδη, Άννας Μαραγκού, Νέαρχου Ιωάννου, Ανδρέα Αραούζου, Αργυρώς Τουμάζου, Μιχάλη Παπαδόπουλου. Από την ελληνική δραματουργία ανέβηκαν έργα των Αλέκου Γαλανού, Αλέκου Σακελλάριου και Χρίστου Γιαννακόπουλου, Δημήτρη Ψαθά, Στρατή Καρρά, Γιώργου Σκούρτη, Μάριου Ποντίκα, Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου, Ανδρέα Θωμόπουλου, Χρύσας Σπηλιώτη. Από τη ξένη δραματουργία επιλέγεται κυρίως αγγλικό και αμερικάνικο θέατρο: Patrick Marber, Anthony Burgess, Terry Johnson, Christopher Durang, Neil Simon, Peter Shaffer, Harold Pinter, David Mamet, William Mastrosimone, Tennessee Williams κ.ά.

Μόνιμος σκηνοθέτης του Θεάτρου Ένα είναι ο Αντρέας Χριστοδουλίδης. Από τις πρώτες σκηνοθεσίες του, διακρίνονται καινοτόμες τάσεις σε επίπεδο τόσο σκηνοθεσίας, όσο και επιλογής ρεπερτορίου. Όπως ο ίδιος δήλωσε σε συνέντευξή του, προτιμά να χρησιμοποιεί τον εξπρεσιονισμό στο θέατρο, για να δηλώσει αυτό που οραματίζεται, αδιαφορώντας για μια πιστή

²¹⁰ Επίσημη ιστοσελίδα Θεάτρου Ένα: <https://www.theatroena.com.cy/to-theatro>

και αντικειμενική αναπαράσταση της ζωής.²¹¹ Παράλληλα, τα τελευταία είκοσι χρόνια [2000-2020] περνούν από το Θέατρο Ένα και άλλοι Κύπριοι σκηνοθέτες: Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, η οποία σκηνοθέτησε αρκετές παραγωγές του θιάσου, Μόνικα Βασιλείου, Εύης Γαβριηλίδης, Νίκος Χαραλάμπους, Αλεξία Παπαλαζάρου, Άγισ Παΐκος, Ελλάδα Ευαγγέλου, Φώτος Φωτιάδης, Μαρία Στυλιανού, Ανδρέας Αραούζος, Χρίστος Ζάνος, Νικόλας Κουρουμτζής, Αθηνά Ξενίδου, Μαγδαλένα Ζήρα, Λέα Μαλένη, Μαρίνος Ανωγυριάτης, και ελάχιστοι Έλληνες όπως ο Στέφανος Κοτσίκος και ο Μηνάς Τίγκιλης, οι οποίοι είναι μόνιμοι κάτοικοι Κύπρου, και από ξένους μόνο η Σάρα Νόρμαν από τη Ζιμπάμπουε.



Από την παράσταση *Equus* (2004), αρχείο Θεάτρου Ένα
σκην. Αντρέας Χριστοδουλίδης



Από την παράσταση *Ακρότιτες* (2006),
αρχείο Θεάτρου Ένα, σκην. Αντρέας Χριστοδουλίδης



Από την παράσταση *Cabaret* (2007), αρχείο Θεάτρου ΕΝΑ
σκην. Αντρέας Χριστοδουλίδης



²¹¹ Συνέντευξη Αντρέα Χριστοδουλίδη στη γράφουσα (Λευκωσία, 8/4/2017).

Θέατρο Σκάλα

Το Θέατρο Σκάλα ιδρύθηκε το 1996 στη Λάρνακα με πρωτοβουλία του Δήμου Λάρνακας και δυο ερασιτεχνικών ομάδων που λειτουργούσαν τότε στην πόλη, της Πολιτιστικής Κίνησης Αναζήτηση και του Θεατρικού Όμιλου Λάρνακας. Από τότε μέχρι σήμερα [2020] έχει μια συνεχή παρουσία στο κυπριακό θέατρο.

Καλλιτεχνικός διευθυντής και κύριος σκηνοθέτης της ομάδας είναι ο ηθοποιός Ανδρέας Μελέκης. Στην εικοσάχρονη και πλέον πορεία του Θεάτρου Σκάλα, συναντούμε και άλλους Κύπριους σκηνοθέτες: Μόνικα Βασιλείου, Θωδωρή Νικολαΐδη, Άλκη Κρητικό, Γιώργο Μουαΐμη, Ανδρέα Πάντζη, Χρίστο Σιοπαχά, Κυριάκο Τοφαρίδη, Κόριννα Αβρααμίδου, Βαρνάβα Κυριαζή, Κατερίνα Λούρα, Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Κλείτος Κλείτου, Έντμοντ Νανούσης και Χρίστος Ζάνος. Σκηνοθετούν, επίσης, οι ελληνικής καταγωγής και μόνιμοι κάτοικοι Κύπρου Μανώλης Μιχαηλίδης και Αχιλλέας Γραμματικόπουλος, καθώς και ο Νίκος Νικολαΐδης, οι βουλγάρικης καταγωγής Μόνικα Μελέκη, Slavko Peef,²¹² οι οποίοι ζουν και εργάζονται στην Κύπρο πολλά χρόνια, η Petya Tsvetkova, καθώς και ο Γερμανός Michael Leinert.

Το ρεπερτόριο του θιάσου περιλαμβάνει κλασικούς, αλλά και πιο σύγχρονους συγγραφείς, ανάμεσα στους οποίους, οι William Shakespeare, Molière, August Strindberg, Dario Fo, Eugene O'Neill, Alejandro Casona, Jean Cocteau, Albert Camus, Tennessee Williams, Michael Gazzo, John Osborne, Hal Salwen, Harold Pinter, John Fowles, Peter Shaffer, κ.ά. Από την αρχαία ελληνική δραματουργία ανέβηκαν έργα των Αριστοφάνη²¹³ και Ευριπίδη και από τη σύγχρονη, μεταξύ άλλων έργα του Γεώργιου Σουρή, Γιώργου Σκούρτη, Θανάση Βαλτινού, Λείας Βιτάλη, Αλέκου Σακελλάριου, Κώστα Μουρσελά, Κώστα Μποσταντζόγλου κ.ά. Από την κυπριακή δραματουργία ανέβηκαν έργα των Άντρου Παυλίδη, Γιώργου Νεοφύτου, Μιχάλη Πασιαρδή, Μιχάλη Πιτσιλλίδη, Δέσποινας Πυρκεττή, Ελένης Αρτεμίου Φωτιάδου.

²¹² Ο Slavko Peef συνεργάζεται πολύ συχνά με κυπριακές θεατρικές ομάδες, αφού τον συναντούμε, επίσης, στο Σατιρικό, στο Θέατρο Διόνυσος και στον ΘΟΚ, σε ρόλο σκηνοθέτη και σκηνογράφου.

²¹³ *Πλούτος* (2002, 2016), *Εκκλησιάζουσες* (2003), *Βάτραχοι* (2005), *Ειρήνη* (2007). Όλες οι παραστάσεις σκηνοθετήθηκαν από τον Αντρέα Μελέκη.



Από την παράσταση *Ο χειμώνας κάτω από το τραπέζι* (2009),
αρχείο Θεάτρου Σκάλα, σκην.Κλείτος Κλείτου



Από την παράσταση *Οι καρέκλες* (2011),
αρχείο Θεάτρου Σκάλα, σκην.Μαρία
Μανναρίδου-Καρσερά



Από την παράσταση *Αγαπητή Ελένα* (2019), αρχείο Θεάτρου Σκάλα
σκην. Νίκος Νικολαΐδης

Θέατρο Διόνυσος

Το θέατρο Διόνυσος ιδρύθηκε το 2002 στη Λευκωσία.²¹⁴ Η θεματολογία των έργων που ανεβάζει ποικίλει καθώς κινείται ανάμεσα σε κωμωδίες και δραματικά έργα, όπου διερευνώνται τα όρια της ανθρώπινης χαρακτηρολογικής συμπεριφοράς. Πρόκειται για έργα που μελετούν τις επιφανειακές ανθρώπινες σχέσεις, τις δυσκολίες των σύγχρονων ζευγαριών, τους σύγχρονους φόβους των ανθρώπων, τις προκαταλήψεις, την εμπιστοσύνη κ.ά. Συναντούμε συγγραφείς από την ξένη δραματουργία, όπως οι Otto Swartz, Richard Greenberg, Tennessee Williams, Marc Camoletti, Joe Orton, Joanna Murray, Jane Martin, John Patrick Shanley. Από την ελληνική δραματουργία ανέβηκαν έργα των Δημήτρη Μωραΐτη, Δημήτρη Ψαθά, Βασίλη Κατσικονούρη, Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου, Άκη Δήμου, Θοδωρή Αθερίδη και από την κυπριακή δραματουργία έργα των Νέαρχου Ιωάννου, Μάριου Μουσουλιώτη και Αλέξανδρου Κωνσταντινίδη, Δημήτρη Παπαδημήτρη, Ανδρέα Κουκκίδη, Χάρη Πισία, Σώτου Ορείτη, Κωνσταντίνου Οδυσσέως και Φρίξου Μασούρα.

Στο Θέατρο Διόνυσος σκηνοθέτησαν οι Κύπριοι σκηνοθέτες: Θάνος Πεττεμερίδης, Έντμοντ Νανούσης, Νίκος Χαραλάμπους, Γιώργος Μουαΐμης, Μόνικα Βασιλείου, Χρίστος Ζάνος, Κώστας Δημητρίου, Χρήστος Γιάγκου, Αντρέας Τσουρής, Αλίκη Δανέζη Κνούτσεν, Αλεξία Παπαλαζάρου, Χάρης Πισίας, Μαγδαλένα Ζήρα, Τώνια Μισιαλή, Βαρνάβας Κυριαζής, Μάριος Μεττής, Λέανδρος Ταλιώτης, Ανδρέας Κυριάκου, Αθηνά Ξενίδου και Αιμίλιος Χαραλαμπίδης. Σκηνοθέτησαν, επίσης, οι ελληνικής καταγωγής Στέφανος Κοτσίκος και Αχιλλέας Γραμματικόπουλος, μόνιμοι κάτοικοι Κύπρου, καθώς και οι Ελένη Μποζά, Ιωσήφ Βαρδάκης, και Γιάννης Ιορδανίδης και ο Βούλγαρος, επίσης μόνιμος κάτοικος Κύπρου, Slavko Peef.

²¹⁴ Επίσημη ιστοσελίδα Θεάτρου Διόνυσος: <http://www.theatrodionysos.com>



Από την παράσταση *Γιάννης και Βεατρίκη* (2011),
αρχείο Θεάτρου Διόνυσος, σκην. Μαγδαλένα Ζήρα



Από την παράσταση *Ο κλήρος του μεσημεριού* (2018),
αρχείο Θεάτρου Διόνυσος, σκην. Λέανδρος Ταλιώτης

Θέατρο Ανεμώννα

Το Θέατρο Ανεμώννα ιδρύθηκε το 2002 από τους ηθοποιούς Αντρέα Τηλεμάχου και Μαρίνο Ξενοφώντος, με έδρα τη Λευκωσία. Στόχος της ομάδας, όπως δηλώνουν οι ιδρυτές της, είναι η προαγωγή, προώθηση, διάδοση της τέχνης του θεάτρου στην Κύπρο και η κατάθεση προτάσεων για νέες αισθητικές αντιλήψεις και εναλλακτικές καλλιτεχνικές παραστάσεις.²¹⁵

Κύριος σκηνοθέτης του Θεάτρου Ανεμώννα είναι ο Αντρέας Τηλεμάχου, αλλά παράλληλα σκηνοθέτησαν και οι Κύπριοι: Βαρνάβας Κυριαζής, Κλείτος Κλείτου, Δημήτρης Τοκαρής, Βάσος Αργυρίδης, Μαρίνος Ξενοφώντος και Αλεξία Παπαλαζάρου, καθώς και οι Έλληνες, μόνιμοι κάτοικοι Κύπρου, Κώστας Καζάκας και Σάκης Διαμαντόπουλος. Το ρεπερτόριο της ομάδας περιλαμβάνει έργα από την ελληνική δραματουργία, κυρίως του Θανάση Σκουρμπέλου και της Ιρένε Μαραντέι Σώκου, αλλά και των Αλέκου Σακελλάριου, Χρήστου Γιαννακόπουλου κ.ά., από την κυπριακή δραματουργία αρκετά έργα του Νέαρχου Ιωάννου και του Μιχάλη Παπαδόπουλου, καθώς και ξένους δραματουργούς όπως Oscar Wilde, Jan de Hartog, Henry Farrell, Agatha Christie, Pierrette Bruno κ.ά. Η θεματολογία του Θεάτρου Ανεμώννα περιλαμβάνει, κυρίως, έργα κοινωνικού περιεχομένου, με θέματα που εστιάζουν στην ταυτότητα φύλου, την πορνεία και την αναπηρία, καθώς και τη σκληρή στάση της κοινωνίας απέναντι στο άτομο. Ταυτόχρονα, παρουσιάζονται και κωμωδίες που αντλούν από τη σύγχρονη πραγματικότητα.



Από την παράσταση *Η επανάσταση του Άλφι* (2017),
αρχείο Θεάτρου Ανεμώννα σκην.Αλεξία Παπαλαζάρου



Από την παράσταση *Μπεντ* (2017),
αρχείο Θεάτρου Ανεμώννα, σκην.Βαρνάβας Κυριαζής

²¹⁵ Επίσημη ιστοσελίδα Θεάτρου Ανεμώννα: <https://www.facebook.com/TheatroAnemwna/>

2.3. Η χρήση μη θεατρικών κειμένων ως σκηνοθετική επιλογή

Την τελευταία εικοσαετία παρατηρείται ένας αξιοπρόσεκτος αριθμός θεατρικών παραστάσεων που δεν βασίζονται αμιγώς σε θεατρικά έργα αλλά αποτελούν διασκευές πεζογραφημάτων (μυθιστορημάτων και διηγημάτων) κλασικών, κυρίως, συγγραφέων και σπανιότερα σκηνικές συνθέσεις με ποίηση. Είναι ένα γεγονός στο οποίο αξίζει τον κόπο να σταθούμε, αντιμετωπίζοντας τη διασκευή ως μέρος της σκηνοθετικής διαδικασίας.

Από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση προέκυψε ότι παρόλο που χρησιμοποιείται, κυρίως, ο όρος διασκευή, συναντούμε, συνάμα, τους όρους μεταφορά και δραματοποίηση. Στην παρούσα διατριβή χρησιμοποιούνται και οι τρεις όροι ανάλογα με την κάθε περίπτωση ξεχωριστά και την ακριβή έννοια που την αποδίδει, σύμφωνα πάντοτε με τη γνώμη της ερευνήτριας.

Καταρχάς, με τον όρο «διασκευή» ενός θεατρικού έργου εννοείται ο παραγωγικός εκείνος μηχανισμός που, ύστερα από μια δεύτερη ανάγνωση-ερμηνεία ενός λογοτεχνικού (θεατρικού ή μη) έργου, καταλήγει στην παραγωγή ενός νέου θεατρικού έργου, το οποίο συνιστά αυτόνομη καλλιτεχνική δημιουργία με δικό του συγγραφέα και δική του παρουσία στο «σώμα» της σύγχρονης λογοτεχνικής παραγωγής.²¹⁶ Διασκευή είναι η μετατροπή ενός έργου τέχνης σε μια άλλη μορφή, μέσο ή μετατόπιση σε άλλο τόπο. Σύμφωνα με την Hutcheon, η φόρμα αλλάζει κατά τη διασκευή, όμως το περιεχόμενο παραμένει. Το τι ακριβώς παραμένει και πώς μεταφέρεται το πραγματεύεται στο βιβλίο της *The theory of adaptation*.²¹⁷ Η διασκευή για τη σκηνή σχετίζεται με τη μελέτη πρωτότυπου υλικού, την ανακάλυψη σε αυτό στοιχείων που ενδιαφέρουν τον διασκευαστή και την παρουσίισή του στο κοινό μαζί με τις σκέψεις, τα συναισθήματα και γενικά τις αντιδράσεις που του προκλήθηκαν. Η διαδικασία της διασκευής αφορά είτε ένα νέο θεατρικό έργο βασισμένο σε ένα προϋπάρχον δραματικό ή λογοτεχνικό κείμενο, είτε μια ανατρεπτική σκηνοθετική προσέγγιση που διαφοροποιεί ένα κλασικό έργο.

Στη βάση της ερμηνείας ενός κλασικού έργου μέσα από μια σύγχρονη οπτική, υπάρχει πάντα η επιθυμία για ανανέωση. Η έννοια της διασκευής σχετίζεται άμεσα με την επικαιροποίηση, δηλαδή τη μεταφορά του πρωτότυπου κειμένου σε ένα σύγχρονο πλαίσιο. Για κάποιους, ο σύγχρονος τρόπος αντιμετώπισης των κλασικών κειμένων είναι επιβεβλημένος, δεδομένης της συνεχούς αλλαγής της κοινωνίας, όπως και της αισθητικής του κοινού. Ο διασκευαστής ενός κλασικού κειμένου για το θέατρο, έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα της εποχής,

²¹⁶ Γραμματάς & Μουδατσάκης (2008) 50.

²¹⁷ Hutcheon (2006).

όπου γράφτηκε το κείμενο και την πραγματικότητα της εποχής στην οποία θα παρουσιαστεί αυτό, η οποία αναγκάζει τον θεατή να χρησιμοποιήσει διαφορετικά ερμηνευτικά κριτήρια στην πρόσληψη του αρχικού κειμένου.²¹⁸ Οι Lianeri και Zajko υποστηρίζουν ότι η διασκευή διαμορφώνει εκ νέου το πρωτότυπο κείμενο παρεμβάλλοντας αντιληπτικά φίλτρα μεταξύ του κλασικού κειμένου και των ενεργών παραληπτών τους, αναδεικνύοντας τόσο τις «διαχρονικές όσο και τις ενδεχόμενες» πτυχές του κλασικού έργου.²¹⁹ Κατά τον Πατσαλίδη, κάθε πράξη γραφής, νοήματος, συμπεριφοράς, κάθε φορά που εντάσσεται σε ένα ιστορικό περιβάλλον, εκ των πραγμάτων χάνει μέρος του αρχικού πλαισίου που τη φιλοξενούσε και πλέον ασκείται στο ελεύθερο και άπειρο παιχνίδι των σημείων, απελευθερώνοντας στην πορεία νοήματα και σημασίες εντελώς διαφορετικά από το πρωτότυπο. Από τη στιγμή που βάζουμε κάτι σε καινούριο πλαίσιο, μοιραία το αλλάζουμε, ακόμη κι όταν προσπαθούμε να είμαστε απόλυτα πιστοί σε αυτό.²²⁰ Επίσης, επισημαίνει ότι «κάθε νέα παραγωγή ενός κειμένου, κυρίως κλασικού, ακόμη κι όταν δεν το επιδιώκει, δημιουργεί (ή οφείλει να δημιουργεί) μια νέα ιστορικότητα».²²¹ Δηλαδή «ανανοηματοδοτεί» το παρόν ή ανανοηματοδοτείται από αυτό, ανακαλύπτει νέες πτυχές του σύγχρονου πραγματικού, απελευθερώνει τη δυνατότητα μιας νέας ερμηνείας του κόσμου και του εαυτού μας, αναπεριγράφει την πραγματικότητα.²²² Κατά τη Σιδηροπούλου, η διασκευή χρησιμεύει για να μας θυμίζει την αζεπέραστη θνησιμότητα του κλασικού και ταυτόχρονα να αξιολογεί τον δια-ιστορικό, πάντα ρευστό πυρήνα του. Οι μεταφορές μας βοηθούν να επανεξετάσουμε το παρελθόν με μια κριτική ματιά που θα μπορούσε να αποκαλέσει κάποιος ειρωνική.²²³ Όπως προτείνει ο Umberto Eco δεδομένου ότι το παρελθόν δεν μπορεί να καταστραφεί, γιατί «η καταστροφή του οδηγεί σε σιωπή», πρέπει να επανεξεταστεί: «αλλά με ειρωνεία, όχι αθώα».²²⁴

Σύμφωνα με τον Pavis, όταν δουλεύουμε πάνω στα κλασικά κείμενα αλλάζουμε τον χρόνο και τον χώρο. Το πλαίσιο γίνεται σύγχρονο, είτε οι ηθοποιοί φορούν σύγχρονα κοστούμια και μιμούνται σύγχρονα κοινωνικά ήθη, είτε υιοθετούν μια στάση απέναντι στη δράση που μοιάζει οικεία σε μας. Το καθήκον των ηθοποιών συνίσταται στο να κάνουν τον θεατή να καταλάβει

²¹⁸ Sidiropoulou (2015a) *Critical Stages*, Issue No 12, December.

²¹⁹ Lianeri & Zajko (2008) 4.

²²⁰ Πατσαλίδης (2013) 148.

²²¹ Πατσαλίδης (2013) 152.

²²² Ξηροπαίδης (1998) 611, Γκίβαλος (2011) 100-120.

²²³ Sidiropoulou (2015β) *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March, 34.

²²⁴ Eco (1985) 67.

ότι η ιστορία και τα πάθη του έργου είναι παγκόσμια και ότι πρέπει να αρχίσουν διαβάζοντας την οργάνωση των σημείων, χωρίς να στηρίζονται μόνο στη μιμική αναπαράσταση, και συνεπώς, οι επιλογές της σκηνοθεσίας πρέπει να ξεκαθαριστούν.²²⁵ Το κάθε κείμενο, κλασικό ή σύγχρονο, θα συνεχίσει να υπάρχει ως ζωντανό σώμα όσο θα υπάρχουν οι διασκευές-προσαρμογές του, εκείνες που θα το επανανοηματοδοτούν. Διαφορετικά, θα εξακολουθήσει να υπάρχει ως κείμενο, όχι ως ζωντανός οργανισμός, αλλά ως έκθεμα βιβλιοθήκης. Κατά την Julie Sanders, τα κείμενα ανατροφοδοτούν το ένα το άλλο και δημιουργούν νέα κείμενα.²²⁶ Το φαινόμενο της ανακύκλωσης χαρίζει αιώνια ζωή στο κλασικό κείμενο με το να θεμελιώνει αυτή τη ζωή όχι σε μια μόνιμη και αμετάβλητη σημασία, αλλά στην αλλαγή και την προσαρμογή.²²⁷

Μια διασκευή, για να πραγματοποιηθεί με επιτυχία και να βρει ανταπόκριση από τους αποδέκτες της, οφείλει να λάβει υπόψη τους εξής μηχανισμούς και τεχνικές: 1.την αντικατάσταση μορφολογικών δεδομένων, 2. τη συνειδητή απόκρυψη λέξεων, φράσεων και εικόνων του αρχικού κειμένου και 3. την παρεμβολή σκηνών και στοιχείων που δεν εμφανίζονται στο πρωτότυπο και γενικά ανάγονται στη διαδικασία της παράλειψης ή της προσθήκης δεδομένων.²²⁸

Η διασκευή αποτελεί ένα ευαίσθητο εγχείρημα, το οποίο σύμφωνα με τον Γραμματά «ξεπερνά κατά πολύ τις παγιωμένες αρχές της μεταφραστικής λειτουργίας και προεκτείνεται στη διάσταση του εικονοποιημένου συμβολικού λόγου».²²⁹ Η δραματοποίηση πεζών, αφηγηματικών κειμένων για το θέατρο δεν έχει πάντα ευνοϊκά αποτελέσματα, γιατί μεγάλο μέρος της δράσης συμβαίνει εσωτερικά, στην ίδια την ψυχολογία των χαρακτήρων, και συχνά δυσκολεύει ουσιαστικά τη θεατρική ένταση, το βάθος, ακόμα και τη συναισθηματική εμπλοκή. Η τάση στους πιο εναλλακτικούς σκηνοθέτες να στηρίζονται υπερβολικά στην εικονοποιία κατά τη διασκευή ενός κλασικού έργου ενδέχεται να αφήσει αδιάφορο τον θεατή, ιδίως όταν δεν συνοδεύεται από σοβαρή εμβάθυνση στους προβληματισμούς του έργου (κοινωνικούς, υπαρξιακούς κ.ά.). Σύμφωνα με τη Σιδηροπούλου, στην υπερβολική χρήση των σκηνοθετικών ευρημάτων ελλοχεύει ο κίνδυνος ισοπέδωσης του έργου. Η διασκευή στο θέατρο μπορεί να αποτελεί μια γοητευτική διαδικασία για τους σκηνοθέτες, αλλά απαιτείται προσοχή στην

²²⁵ Pavis (2013) 225-226.

²²⁶ Sanders (2016) 14.

²²⁷ Pavis (2013) 230.

²²⁸ Γραμματάς & Μουδατσάκης (2008) 54.

²²⁹ Γραμματάς & Μουδατσάκης (2008) 51.

αντιμετώπιση του κειμένου, ώστε αυτό να μην θυσιάζεται χάριν άσκοπων σκηνοθετικών πειραματισμών.²³⁰ Επίσης, θεωρεί ειλικρινή και ώριμη τη στάση των σκηνοθετών που ξαναγράφουν τον αρχικό μύθο χρησιμοποιώντας νέες δραματουργικές και επικαιροποιημένες σκηνικές συντεταγμένες, καθώς η παράσταση αποτίνει φόρο τιμής στον συγγραφέα και, επίσης, καθιστά ξεκάθαρο από την αρχή ότι θα υπάρχει ένας βαθμός απόκλισης από το αρχικό κείμενο. Το κοινό έρχεται προετοιμασμένο να δει μια ριζικά διαφορετική προοπτική του κλασικού μύθου, και υπό αυτή την έννοια, τόσο οι σκηνοθέτες όσο και οι θεατές έχουν, θεωρητικά τουλάχιστον, χρόνο να ξεκαθαρίσουν μέσα τους το ζήτημα του «σεβασμού» προς το κείμενο.²³¹

Η συζήτηση περί διασκευής παραμένει πάντοτε ανοικτή και ως εκ τούτου, δεν μπορεί κανείς να ελπίζει ότι έχει καταλήξει σε οριστικές απαντήσεις ή ότι ανακάλυψε τη συνταγή για μια «δυνατή ανάγνωση», ενώ ο Pavis επισημαίνει ότι σε οποιοδήποτε σκηνοθετικό πρότζεκτ είναι χρήσιμο να «διακρίνουμε την αποδόμηση από την πρόκληση».²³² Επιπρόσθετα σε αυτό, η Σιδηροπούλου υποστηρίζει ότι το ερώτημα που παραμένει είναι πόσο έξυπνη είναι μια μεταφορά τελικά, πώς το σκηνικό, η χρονική περίοδος, η γλώσσα, η απεικόνιση χαρακτήρων και η δράση μπορούν να συντονιστούν σε νέους ρυθμούς και να οριστούν υπό νέες έννοιες, των οποίων η δύναμη να αναθεωρήσουν, να επικαιροποιήσουν και να νοηματοδοτήσουν δεν προέρχεται από την επιθυμία απλώς να σοκάρουν, ούτε από μια εφησυχαστική στάση απέναντι στην πρόσληψη, αλλά δοκιμάζονται συνεχώς και το κάνουν για να προστατεύουν και να επεκτείνουν περαιτέρω τα όρια της ερμηνείας κατά την αντιμετώπιση ενός κλασικού έργου.²³³

Εδώ αναφέρεται και το ερώτημα τι ακριβώς ωθεί τους καλλιτέχνες να καταφεύγουν ολοένα και περισσότερο στη μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή. Ο Κυριακός, σε άρθρο του, που πραγματεύεται το θέμα της διασκευής κειμένων της ελληνικής λογοτεχνίας με σκοπό την παρουσίασή τους στη σκηνή, παραθέτει τους εξής λόγους ως απάντηση στο πιο πάνω ερώτημα: «Στα σκηνικά εγχειρήματα χρειάζεται να αναγνωρίζουμε την αγάπη για λογοτεχνικά κείμενα που οδηγεί στην απόπειρα ανάδειξής τους, την ερευνητική και πειραματική διάθεση για την εύρεση νέων σκηνικών εκφραστικών τρόπων, τον έμφυτο ναρκισσισμό ηθοποιών ή σκηνοθετών που εκφράζεται μέσα από την «σκηνική πρωτοκαθεδρία» τους, την ανάγκη εξόδου

²³⁰ Sidiropoulou (2015α) *Critical Stages*, Issue No 12, December.

²³¹ Sidiropoulou (2015β) *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March, 37.

²³² Pavis (2013) 233.

²³³ Sidiropoulou (2015β) *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March, 44.

από την απραξία που επιβάλλει η οικονομική δυσπραγία κατά το ανέβασμα μικρού κόστους παραγωγών (μονολογικό έργο, μικρή θεατρική αίθουσα, υποτυπώδη σκηνικά), την κρίση ρεπερτορίου, την επιθυμία για ανάδειξη της φωνής σε πολυδύναμο εκφραστικό μέσο. Τέλος, το ενδιαφέρον για τη σκηνική προσαρμογή λογοτεχνικών έργων δεν θα πρέπει να αποδεσμευτεί από τις τάσεις και τις κατευθύνσεις στις φιλολογικές και κριτικές έρευνες». ²³⁴

2.3.1. Μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στην κυπριακή σκηνή

Το γεγονός ότι η διασκευή ή η μεταφορά ενός κειμένου στις πλείστες περιπτώσεις γίνεται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη της παράστασης, την καθιστά αυτόματα μέρος της σκηνοθετικής διαδικασίας και, συνεπώς, μία από τις παραμέτρους που μελετά η παρούσα διατριβή. Ακολουθεί αναφορά και ενίοτε ανάλυση παραστάσεων που αποτελούν μεταφορά μη θεατρικών κειμένων, με σκοπό να διερευνηθεί η συχνότητα του φαινομένου στην κυπριακή σκηνή, οι λόγοι που οδηγούν ολοένα και περισσότερο την τελευταία εικοσαετία σε αυτή την επιλογή, καθώς και η πρόσληψη των εν λόγω παραστάσεων από την κριτική, και γενικότερα του εγχειρήματος της μεταφοράς μη θεατρικών κειμένων στο θέατρο.

Η πρώτη απόπειρα μεταφοράς, που εντοπίστηκε στην εικοσαετία που μελετάται, έγινε από το Σατιρικό Θέατρο, το οποίο ανέβασε τους *Άθλιους* του Victor Hugo (2001), σε σκηνοθεσία Στέλιου Καυκαρίδη και διασκευή Μαριάννας Καυκαρίδη. Πρόκειται για ένα πολυπρόσωπο μυθιστόρημα με πολυεστιακή δράση, το οποίο δύσκολα μεταφέρεται στη σκηνή με επιτυχία. Τόσο η διασκευή όσο και η σκηνοθεσία στόχευαν κυρίως στη δημιουργία ενός φαντασμαγορικού θεάματος, με αποτέλεσμα να περιοριστεί πολύ η δράση. Ο Συμεού σε κριτική του για την παράσταση, καταρχάς επισημαίνει ότι καμιά θεατρική διασκευή του συγκεκριμένου μυθιστορήματος δεν θα μπορούσε να εξαντλήσει την ουσία και την πολυεπίπεδη πλοκή του και στη συνέχεια εξηγεί ότι ο λόγος της λογοτεχνίας λειτουργεί πολύ διαφορετικά στο αναγνωστικό κοινό από τον λόγο του θεάτρου στον θεατή. Συνεπώς, «η όποια διασκευή [...] είναι εξ αρχής καταδικασμένη στον ένα ή άλλο βαθμό να μένει στη φανταχτερή επιφάνεια των πραγμάτων χωρίς να τα αγγίζει σε βάθος [...] Στην παράσταση του Σατιρικού, η καθαυτό δραματική δράση εστιάζεται φυσικά στη σύγκρουση των δύο αντιθετικών χαρακτήρων του μυθιστορήματος: του Γιάννη Αγιάννη [...] και του επιθεωρητή Ιαβέρη [...] Ωστόσο, η μουσικοχορευτική διασκευή του έργου επαύξανε σε καθαρά θεαματικό πια πλάνο τα πολύ περιορισμένα για το καθαρά δραματικό θέατρο περιθώρια δράσης σε μια μεγάλη ομάδα ρόλων, με αποτέλεσμα τα πιο

²³⁴ Κυριακός (2012) *Η Αυγή*, 10/3/12.

εντυπωσιακά μέρη της παράστασης να ήταν αυτά των μεγάλων ομαδικών σκηνών κα όχι εκείνα της καθαυτό σύγκρουσης των δύο πρωταγωνιστικών χαρακτήρων [...]».²³⁵

Τους *Άθλιους* επιχείρησε να ανεβάσει και ο Ανδρέας Αραούζος, παραγωγή της Alpha Square (2015) και διασκευή της Ανθής Ζαχαριάδου. Ο Αραούζος δούλεψε με την τεχνική της προβολής εικόνων, χρησιμοποίησε αφαιρετικά σκηνικά, ψηφιακά εφέ, όπου προβάλλονταν οι φοιτητικές εξεγέρσεις του Μαΐου του '68 με ταυτόχρονη συνύπαρξη πληθώρας εικόνων και πινάκων για τη δημοκρατική εξέγερση στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1832 κατά της Μοναρχίας. Και σε αυτή την περίπτωση, επισημαίνεται ο βαθμός δυσκολίας μεταφοράς του μυθιστορήματος στη σκηνή λόγω της πολυεπίπεδης δομής του. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε ο Σαββινίδης, σχολιάζοντας τη μεταφορά του Αραούζου, έγραψε: «η προσαρμογή ενός τέτοιου βιβλίου-ποταμού επιφυλάσσει πολλές παγίδες. Ήταν εμφανής η προσπάθεια αποκωδικοποίησής του στη βάση μιας ελεγχόμενης διακύμανσης αρχετυπικών νοημάτων, μιας σχηματικής και αφαιρετικής προσέγγισης των ηρώων και της πλοκής κι ενός χαλαρού σκηνοθετικού “παιχνιδιού” με το ρυθμό και τις εικόνες. Αναπόφευκτα, η παραγωγή “κούρεψε” τη σκηνική διάρκεια και το ίδιο αναπόφευκτα, η όλη προσέγγιση στοίχισε στη ροή: αισθανόσουν συνεχώς ότι κάτι έχει παραλειφθεί. Το πιο σημαντικό, δυστυχώς, είναι ότι χάθηκε η αίσθηση της οικουμενικότητας και διαχρονικότητας των ρομαντικών κοινωνικών και –κυρίως– πολιτικών μηνυμάτων του έργου».²³⁶



Από την παράσταση οι *Άθλιοι*, αρχείο Alpha Square

²³⁵ Συμεού (2001α) *Νέα Εποχή*, τεύχ.268/269, 58-59.

²³⁶ Σαββινίδης (2015γ) 1/3/2015: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/03/blog-post.html#more>].

Το Σατιρικό Θέατρο ανέβασε, επίσης, τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* (2008), ένα εκ των δύο πεζών κειμένων που έγραψε ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός σε δραματοποίηση και σκηνοθεσία Δέσποινας Μπεμπεδέλη. Για την εν λόγω παράσταση δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί κάποια κριτική.



Από την παράσταση *Οι άθλιοι*, αρχείο Σατιρικού θεάτρου

Η Θεατρική Ομάδα Persona ιδρύθηκε το 2004 από τους Λέα Μαλένη, Γιώργο Παπαγεωργίου και Νικολέτα Καλαθά, με στόχο «να ταξιδεύει, προκειμένου να επικοινωνήσει και να συνυπάρξει ισότιμα με αντίστοιχες ομάδες του εξωτερικού, θέτοντας καινούργιες βάσεις για τη διακίνηση καλλιτεχνών, ιδεών και ρευμάτων».²³⁷ Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η δήλωση της ομάδας, αναφερόμενη στην ένταξη της Κύπρου στην Ευρωπαϊκή Ένωση, τοποθετεί την ίδρυσή της στο ευρύτερο πλαίσιο της ευρωπαϊκής προοπτικής που θέλει την Κύπρο του 21ου αιώνα να αρθρώνει τον δικό της δημιουργικό λόγο στο ευρωπαϊκό, αλλά και στο παγκόσμιο πολιτισμικό σκηνικό.²³⁸

Η ομάδα έκανε την εμφάνισή της στη θεατρική σκηνή της Κύπρου με την παράσταση *Ορλάντο* (2004), μια διασκευή της ομότιτλης νουβέλας της Virginia Woolf σε σκηνοθεσία της Λέας Μαλένη. Πρόκειται για ένα κείμενο, όπου ο ρευστός λόγος της Woolf κινείται ορμητικά, γεμάτος αναδρομές, γεγονός που καθιστά οποιαδήποτε προσπάθεια τιθάσσευσης αυτού του κόσμου εξαιρετικά δύσκολη. Η σκηνοθέτις κατάφερε να θεατροποιήσει τον ρευστό κόσμο της

²³⁷ Επίσημη ιστοσελίδα Persona: <http://www.personatheatre.org/el/indexFull.html>

²³⁸ Επίσημη ιστοσελίδα Persona: <http://www.personatheatre.org/el/indexFull.html>

Woolf μέσα από την ιδέα της ξύλινης σοφίτας με το κεκλιμένο πάτωμα και τις καταπακτές με ανοίγματα στο παρελθόν και τη συνείδηση, έναν καθρέφτη, μια κούκλα μοδίστρας, διάφορα μικροαντικείμενα και προβολές εικόνων. Η Μαλένη φαίνεται να κατάφερε να εντυπωσιάσει την κριτική με την παράστασή της. Ο Χαραλαμπίδης χαρακτηρίζει την παράσταση «ζωντανή, μαγική, ζεστή. Η Μαλένη δοκιμάζεται στη σκηνοθεσία και παραδίδει έργο άρτιο, ώριμο και συγκροτημένο».²³⁹ Η Μολέσκη σημειώνει: «Στο «Ορλάντο» η ιδιόμορφη αφήγηση της Γουλφ, γεμάτη αναδρομές που βασικά ακυρώνουν τη γραμμική χρονική εξέλιξη των γεγονότων, δίνει στη Μαλένη την ιδέα της σοφίτας, όπου είναι μαζεμένα παλιά αντικείμενα -φορείς αναμνήσεων. Το παιχνίδι με τις καταπακτές συμβολίζει τις εκλάμπεις μνήμης. Η κλίση της σκηνής, το καθαρό φυσικό ξύλο, η κατάληξη στην οθόνη που διευρύνει το χώρο ως τον έξω κόσμο [...]. Φιλόδοξη παραγωγή από ταλαντούχους ανθρώπους με όρεξη, άποψη και ταλέντο».²⁴⁰ Η Τουμάζου χαρακτήρισε την παράσταση «λαμπερή, θεαματικά φροντισμένη, σχεδιασμένη, μετρημένη, με ρυθμό και όραμα και φανερή την έγνοια για την αισθητική λεπτομέρεια. Παράλληλα, η σκηνοθέτις αναπτύσσει διάφορα επίπεδα κατανόησης, συμβολισμών και δραματουργικών μοτίβων».²⁴¹ Η παράσταση ταξίδεψε στην Αθήνα και ο Βαρβέρης σε κριτική του σχολιάζει τόσο τη μεταφορά όσο και τη σκηνοθεσία: «οφείλω να πω ότι διασκεύασε σε εξαιρετικά ελληνικά και άρτια δομή το αφήγημα, δημιουργώντας ένα δίπρακτο υλικό, το οποίο σκηνοθέτησε αποφεύγοντας στείρους φεμινισμούς, μέσα από λυρικές εικόνες, πρωτότυπες μεταμορφώσεις του ανδρόγυνου προσώπου, λυρικές εξάρσεις των φαντασιώσεών του και πυρακτωμένη την υπαρξιακή αγωνία του».²⁴²

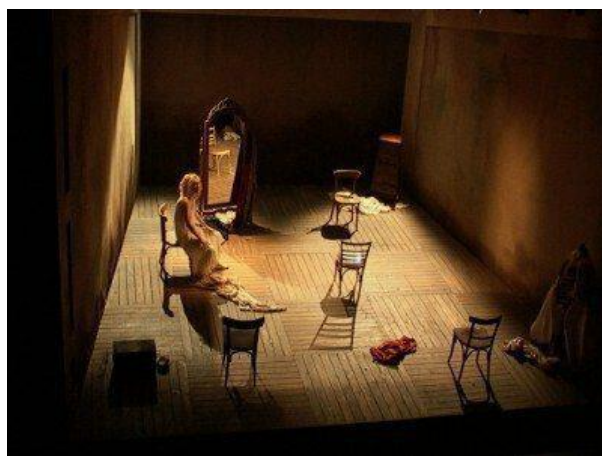


²³⁹ Χαραλαμπίδης (2004) *Επί Σκηνής*, τεύχ.17. 85.

²⁴⁰ Μολέσκη (2004) *Ο Φιλελεύθερος*, 17/10/2004.

²⁴¹ Τουμάζου (2004) *Time Out*.

²⁴² Βαρβέρης (2005) *Η Καθημερινή*, 6/11/2005.



Από την παράσταση *Ορλάντο*, αρχείο Persona

Ο σκηνοθέτης Χρίστος Ζάνος επιδεικνύει ιδιαίτερη προτίμηση σε κείμενα πεζογράφων της Νέας Αθηναϊκής Σχολής (1880-1920), όπως Ιωάννη Κονδυλάκη, Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Γεώργιου Βιζυηνού. Όπως δήλωσε ο ίδιος: «Από τα μαθητικά μου χρόνια αγάπησα με πάθος δύο μεγάλους Έλληνες συγγραφείς: τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και τον Γεώργιο Βιζυηνό. Ήταν η εποχή που στα σχολεία μας καταλαβαίναμε ακόμη τη γλώσσα τους και εμένα ως παιδί, με βαθιές ρίζες στην αγροτική ζωή, με συνάρπαζαν τα θέματα των δύο συγγραφέων. Αφηγούνταν ιστορίες που μοιάζανε σχεδόν απόλυτα με τη δική μου ζωή στο χωριό μας, στο κέντρο του κάμπου της Μεσσαορίας [...] Ένα από τα όνειρά μου ως σκηνοθέτης ήταν να ανεβάσω στη σκηνή διηγήματα του Παπαδιαμάντη και του Βιζυηνού».²⁴³

Ο Ζάνος διασκεύασε και σκηνοθέτησε τον *Πατούχα* (2001) του Ιωάννη Κονδυλάκη και τη *Φόνισσα* (2007) του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη στο Σατιρικό Θέατρο. Γράφει ο Συμεού για τη σκηνοθετική προσέγγιση στον *Πατούχα*: «Ο Χρίστος Ζάνος, ως σκηνοθέτης του έργου, μπορώ να πω ότι αξιοποίησε σκηνικά αυτές τις δυνατότητες στήνοντας μια παράσταση που τη διέκρινε η λαϊκότητα της μορφής και του περιεχομένου της και η ζωντάνια στο σύνολό της [...]».²⁴⁴ Δραματοποίησε, επίσης, το διήγημα *Φόνισσα* μένοντας πιστός στο κείμενο σε μια προσπάθεια ρεαλιστικής προσέγγισης του κόσμου του Παπαδιαμάντη. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε η Κατσούρη θεωρεί επιτυχημένη την παράσταση, εστιάζοντας κυρίως στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης δεν παρέκλινε από το κείμενο: «Έσκυψε με απόλυτο σεβασμό, αγάπη και ευσυνειδησία πάνω στο κείμενο και έβγαλε προς τα έξω την ποίηση του κειμένου και πρόβαλε

²⁴³ Πρόγραμμα παράστασης *Το αμάρτημα της μητρός μου*, Θέατρο Ένα, Μάρτιος 2010.

²⁴⁴ Συμεού (2001β) *Νέα Εποχή*, τεύχ.266, 58.

την ιδιαιτερότητα της γλώσσας του. Μας έδωσε μια παράσταση με ατμόσφαιρα, με νεύρο και ένταση. Η διασκευή του ήταν άψογη και χωρίς παρεμβάσεις (όπως συνηθίζεται τελευταία). Άφησε να μιλήσουν οι λέξεις και τα συναισθήματα».²⁴⁵



Από την παράσταση *Φόνισσα*, αρχείο Σατιρικού Θεάτρου

Τη *Φόνισσα* επιχείρησε να μεταφέρει στη σκηνή σε μια δική του διασκευή και ο Σπύρος Αντωνέλλος (2017), παραγωγή της ομάδας Κράμα. Σε σημείωμά του ο σκηνοθέτης αναφέρει: «τη «Φόνισσα» δεν μπορώ να τη δω παρά μόνο κινηματογραφικά στη σκηνή ενός θεάτρου... Εικόνες, εικόνες, εικόνες που έχουν όλα εκείνα τα πένθιμα αρώματα της εβδομάδας των Παθών: τη μυρωδιά του κρίνου, της μωβ βιολέτας, του γαρύφαλου και της μυσσίνης... Την αναμονή μιας ανάστασης που δεν έρχεται, τον αγέρα της απομόνωσης σε ένα νησί που τυραννάει με την ασύλληπτη ομορφιά του. Ήχοι αργόσυρτων μυρολογιών, που πνίγονται στο λιβάνι και στη σκοτεινιά των σπιτιών, που καταδίκασαν τους κατοίκους τους σε ισόβια κάθειρξη, χωρίς να ακούγεται η αλυσίδα του ισοβίτη... και ψαλμοί πρόθεσης νεκρών κοριτσιών».²⁴⁶

Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε, ο Σαββινίδης έγραψε για τη μεταφορά του Αντωνέλλου: «επιχείρησε να “χτίσει” ολόκληρο το σύμπαν του Παπαδιαμάντη, αλλά υπερθεματίζει κιόλας. Δημιουργεί με κινηματογραφικούς όρους ένα επιβλητικά αινιγματικό, όσο και σουρεαλιστικό τοπίο τρόμου. Εννοείται πως αυτό παραπέμπει στο μυαλό της

²⁴⁵ Κατσούρη (2007α) *Άνευ*, τεύχ.24, 79-80.

²⁴⁶ Σημείωμα Σπύρου Αντωνέλλου: [<http://parathyro.politis.com.cy/2018/01/i-fonissa-tou-aleksandrou-papadiamanti-epi-skinis/>].

Χαδούλας, φρονώ όμως πως είναι ένας εφιάλτης που μάλλον εκμαιεύεται, παρά προκύπτει από το κείμενο». Επίσης, επισημαίνει ότι πρόκειται για πεζογράφημα-ογκόλιθο που χρήζει αναρίθμητων αναγνώσεων και σκηνικών κατευθύνσεων, θεωρεί σεβαστή τη σκηνοθετική άποψη, αλλά, κατά τη γνώμη του, «δεν έπρεπε να υποτιμηθεί ο κίνδυνος για σοβαρές παρεκκλίσεις προς οπτικές παραφωνίες και μια γκροτέσκα, παραμορφωτική αισθητική, που ισορροπούσε ανατριχιαστικά οριακά μεταξύ του μυστηριώδους και του χονδροειδούς».²⁴⁷

Ο Ζάνος διασκεύασε και σκηνοθέτησε, επίσης, το διήγημα *Το αμάρτημα της μητρός μου* (2010) του Γεώργιου Βιζυηνού στο Θέατρο Ένα. Πρόκειται για ένα κείμενο στο οποίο ενυπάρχουν όλα εκείνα τα δραματικά στοιχεία που συνθέτουν ένα ολοκληρωμένο θεατρικό έργο, δηλαδή ο μύθος, η περιπέτεια, οι δομημένοι χαρακτήρες, η λύση με την αναγκαία κάθαρση. Συνεπώς, το έργο είναι βαθιά εξαρτημένο από το ίδιο το εγχείρημα της θεατροποίησής του και κάθε αποτυχία αυτής ενέχει τον κίνδυνο εξαφάνισης όλης της μαγείας που το διατρέχει. Στη σκηνική μεταφορά έχουν χρησιμοποιηθεί, επίσης, αποσπάσματα από δύο άλλα διηγήματα του Βιζυηνού, ποιήματα του ίδιου του συγγραφέα και δημοτικά τραγούδια. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε η Κατσούρη έγραψε: «η ενοχή, η εξιλέωση, η συντριβή, η απώλεια, η θυματοποίηση και η απελπισμένη προσπάθεια να γαντζωθεί στη ζωή ένα αγαπημένο πρόσωπο του οποίου ο χρόνος φυλλορροεί, μαζί με αρχέγονα στοιχεία τραγικότητας και λαϊκής θρησκευτικότητας, δουλεύτηκαν και υπηρετήθηκαν μοναδικά μέσα από την καταπληκτική σκηνοθεσία του Χρίστου Ζάνου [...] μια εικαστική πανδαισία, όπου η κάθε στιγμή, καθώς αλλάζει η συσχέτιση σωμάτων και χώρου, θυμίζει πίνακες του Λύτρα. Το στήσιμο που προϋπάρχει του ερχομού του βασικού πρωταγωνιστή και αποδίδει το εσωτερικό ασύλου, δίνει μια κρυπτικότητα που βαθαίνει τις διαστάσεις του έργου».²⁴⁸

²⁴⁷ Σαββινίδης (2017ζ) 3/12/2017: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2017/12/blog-post.html#more>].

²⁴⁸ Κατσούρη (2010) *Άνευ*, τεύχ.36, 75.



Από την παράσταση *Το αμάρτημα της μητρός μου*, αρχείο Θεάτρου Ένα

Με το έργο του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη ασχολήθηκε και ο Τάκης Τζαμαργιάς σκηνοθετώντας την παράσταση *Φτωχοί και Άγιοι* (2008) σε μια παραγωγή της ΕΘΑΛ. Πρόκειται για πέντε διηγήματα διασκευασμένα για το θέατρο από τους Αντώνη και Κωνσταντίνο Κούφαλη: *Το Χριστόψωμο*, *Η Σταχομαζώχτρα*, *Η Ντελυσυφέρω*, *Ο Αμερικάνος*, *Ο Πολιτισμός εις το Χωρίον* και *Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης*. Στην προσέγγισή της, η παράσταση ήταν περισσότερο αφηγηματική και λιγότερο θεατρική. Τόσο οι διασκευαστές όσο και ο σκηνοθέτης προσπάθησαν, όσο τους ήταν δυνατόν, να μείνουν πιστοί στο κείμενο, όμως, σύμφωνα με τη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε, «στη σκηνή η προσπάθειά τους δεν λειτούργησε. Δίνεται δυσανάλογη έμφαση στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, με αποτέλεσμα να ελαττώνεται η θεατρικότητα της παράστασης [...] ακούεται βέβαια η γλώσσα του Παπαδιαμάντη, όχι όμως και η φωνή του που δίνει μοναδικότητα στην αφήγηση. Κι αυτό γιατί αυτή κατατεμαχίζεται και χάνεται αφού η τριτοπρόσωπη αφήγηση γίνεται από διάφορους ηθοποιούς με διαφορετική κάθε φορά φωνή και από διαφορετική προοπτική. Σε κάποια σημεία, έχουμε ανάγνωση του έργου. Ο τρόπος όμως με τον οποίο γίνεται η ανάγνωση αγγίζει το γκροτέσκο».²⁴⁹

²⁴⁹ Κατσούρη (2008) *Άνευ*, τεύχ.30, 89.



Από την παράσταση *Φτωχοί και άγιοι*, αρχείο ΕΘΑΛ

Επίσης, ο Τζαμαργιάς σκηνοθέτησε τα μυθιστορήματα *Το τρίτο στεφάνι* του Κώστα Ταχτσή (2014) και *Τον μεγάλο περίπατο του Πέτρου* της Άλκης Ζέη στον ΘΟΚ (2016), και τα δύο σε δραματοποίηση του Σάββα Κυριακίδη. Στα Βραβεία Θεάτρου Κύπρου το 2016, *Το τρίτο στεφάνι* χάρισε στον Τζαμαργιά το βραβείο σκηνοθεσίας και στον Σάββα Κυριακίδη το βραβείο της θεατρικής διασκευής. Σύμφωνα με το σκεπτικό βράβευσης, «οι σκηνοθετικές επιλογές του Τάκη Τζαμαργιά επιτυγχάνουν με ιδιαίτερη ευαισθησία να αποδώσουν την ουσία και το συγγραφικό πνεύμα του Κώστα Ταχτσή, μετουσιώνοντας τον αφηγηματικό χρόνο σε ζωντανή ρεαλιστική πλοκή. Παράλληλα, μέσα από τη διαχείριση των επιμέρους στιγμών, υφαίνεται με γνήσια σκηνικά μέσα το χωροχρονικό πλαίσιο και ο ηθικο-ψυχικός ορίζοντας της νεοελληνικής μικροαστικής οικογένειας του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα».²⁵⁰ Για τη μεταφορά του Κυριακίδη το σκεπτικό βράβευσης ανέφερε τα εξής: «πιστός στο κείμενο και τη χυμώδη γλώσσα του Κώστα Ταχτσή [...], επιχείρησε μια νέα δραματοποίηση/ μεταγραφή με έμφαση στην αξία της αφήγησης και κατάφερε με επιτυχία να μεταφέρει τόσο το πνεύμα του βιβλίου, αλλά και να αποδώσει αποκαλυπτικά τις σχέσεις οικογένειας και κοινωνίας όπως αυτές διαμορφώνονται στη δίνη των ιστορικό-κοινωνικών πολιτικών ροών, παρέχοντας παράλληλα ερμηνευτικές οπτικές θεάσεις των σημερινών κρίσιμων καιρών».²⁵¹ Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους είχαν η Αννίτα Σαντοριναίου (Εκάβη) και η Στέλλα Φυρογένη (Νίνα). Η παράσταση απέσπασε διθυραμβικές κριτικές τόσο στην Κύπρο, όσο και στην Ελλάδα, όπου ταξίδεψε. Οι κριτικές αφορούσαν κυρίως στο σύνολο της παράστασης, καθώς και στην ερμηνεία της Αννίτας

²⁵⁰ <https://www.thoc.org.cy/News-aponemithikan-ta-brabeia-theatroy-kyproy-gia-ti-theatriki-periodo-2014-2015,2064,0,EL>

²⁵¹ https://philenews16.rssing.com/chan-5866034/all_p479.html

Σαντοριναίου. Η Μολέσκη χαρακτήρισε την παράσταση ως «μια από τις καλύτερες παραγωγές του ΘΟΚ και μία από τις καλύτερες παραστάσεις των τελευταίων χρόνων. Το χειροκρότημα στο τέλος μοιάζει με ανκόρ»²⁵² και η Πιερίδου έγραψε: «η σκηνοθετική επιμέλεια του Τάκη Τζαμαργιά ήταν άψογη».²⁵³ Ο Σαρηγιάννης, βλέποντας την παράσταση στην Αθήνα, όπου ταξίδεψε, έγραψε: «... Η κυρά Εκάβη της [Αννίτα Σαντοριναίου] είχε τα πάντα: βάθος, συγκίνηση, χιούμορ, εξυπνάδα, καταποσύνη... μια εκρηκτική ενέργεια... Τι γκάμα!...».²⁵⁴



Από την παράσταση *Το τρίτο στεφάνι*, αρχείο ΘΟΚ

Παρόλο που η παρούσα διατριβή δεν συμπεριλαμβάνει τη μελέτη του παιδικού θεάτρου, στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μια εξαίρεση με αναφορά στην παράσταση *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου* που απευθύνεται τόσο σε παιδικό όσο και σε ενήλικο κοινό, η οποία είχε μεγάλη απήχηση, αφού ανέβηκε για δύο συνεχόμενες χρονιές στον ΘΟΚ. Η Μολέσκη χαρακτήρισε την παράσταση ως «ένα ολοκληρωμένο και ουσιαστικό μάθημα θεάτρου».²⁵⁵ Πρόκειται για μυθιστόρημα με πολυεστιακή δράση, που ο διασκευαστής κατάφερε να μεταφέρει στη σκηνή προσδίδοντας στην παράσταση μια ενιαία ροή. Με τον ίδιο τρόπο, ο σκηνοθέτης αξιοποίησε όλους τους χώρους του θεάτρου (σκηνή, πλατεία, εξώστες). Οι κριτικοί, αναφερόμενοι στη μεταφορά του μυθιστορήματος στη σκηνή αλλά και στο σύνολο της παράστασης, έγραψαν: «η εύστοχη επιλογή των σελίδων του μυθιστορήματος που μεταφέρθηκαν στο διασκευασμένο κείμενο δικαιώθηκε από την ενιαία ροή της παράστασης. Οι ομαλές εναλλαγές αφήγησης και δράσης συνέβαλλαν στο να προβληθεί η διπλή δομή της παράστασης, ως έργο ενηλικίωσης του

²⁵² Μολέσκη (2014α) *Ο Φιλελεύθερος*, 24/11/2014.

²⁵³ Πιερίδου (2015) *Η Μάχη*, 4/1/2015.

²⁵⁴ Σαρηγιάννης (2015) *Τα Νέα* [Αθηνών], 9/4/2015.

²⁵⁵ Μολέσκη (2016α) *Ο φιλελεύθερος*, 23/10/2016.

μικρού ήρωα και ως νοσταλγική αναδρομή του ιδίου ενήλικα [...] τόσο η παράσταση, όσο και η συνάντηση με την Άλκη Ζέη κατατάσσονται στις σημαντικές εμπειρίες των θεατών. Μικρών και μεγάλων».²⁵⁶ «Το σκηνικό αποτέλεσμα βρίθει στοιχείων που τονίζουν τη βαθιά μελέτη πάνω στο κείμενο. Ο Τζαμαργιάς ζύγισε τα σημαντικότερα προτερήματα του μυθιστορήματος και ακολούθησε τη συγγραφέα στο άνετο τέμπο της [...] είναι ένα παιχνίδι χαρμολύπης, που αφήνει στο φόντο τις κακουχίες, για να υμνήσει το μεγαλείο της ζωής και την ομορφιά των μικρών, καθημερινών στιγμών».²⁵⁷ «Αναλογιστείτε τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης της παράστασης. Έχει να κάνει με ένα κλασσικό έργο της λογοτεχνίας μας [...] πετυχαίνει όλους τους στόχους του. Ο Μεγάλος Περίπατος του Πέτρου είναι μια εξαιρετική παράσταση η οποία μας ενθουσίασε όλους, την οποία το κοινό στο τέλος όρθιο χειροκροτούσε, και για την οποία μόνο θετικά σχόλια άκουσα από μικρούς και μεγάλους αντάμα».²⁵⁸



Από την παράσταση *Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου*, αρχείο ΘΟΚ

Ο Αντρέας Χριστοδουλίδης είναι από τους σκηνοθέτες που μετέφερε και σκηνοθέτησε μη θεατρικά κείμενα, πολλές φορές, στο Θέατρο Ένα. Μετέφερε στη σκηνή το ποίημα *9η Ιουλίου*²⁵⁹ (2001) του εθνικού ποιητή της Κύπρου, Βασίλη Μιχαηλίδη και το φιλοσοφικό κείμενο του Πλάτωνα *Απολογία του Σωκράτη*²⁶⁰ (2006). Η θεατροποίηση ενός φιλοσοφικού σύνθετου έργου αποτελεί εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα: ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος να απλοποιηθούν και ενίοτε να χαθούν τα πολύπλοκα φιλοσοφικά ζητήματα που θίγονται, κάτι

²⁵⁶ Μολέσκη (2016α) *Ο Φιλελεύθερος*, 23/10/2016.

²⁵⁷ Σαββινίδης (2017α) *Ο Φιλελεύθερος*, 8/1/2017.

²⁵⁸ Φτιάκα (2016) *Άνευ*, τεύχ.61, 76.

²⁵⁹ Το ποίημα αποτελείται από 560 δεκαπεντασύλλαβους στίχους, αναφέρεται στον απαγχονισμό του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Κυπριανού στις 9 Ιουλίου 1821 από τους Τούρκους και γράφτηκε στην κυπριακή διάλεκτο. Φαίνεται να γράφτηκε την περίοδο 1884-1895 και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1911.

²⁶⁰ Η παράσταση αναλύεται στο κεφ.5.

που μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα το έργο να χάνει την ουσία και το βάθος που το χαρακτηρίζει και να παραμένει σε μια επιφανειακή προσέγγιση. Κίνδυνο, τον οποίο φαίνεται να απέφυγε ο Αντρέας Χριστοδουλίδης. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε, ο Συμεού σχολιάζοντας τη σκηνοθετική προσέγγιση του Χριστοδουλίδη στην *Απολογία* του Πλάτωνα γράφει: «Με κύριο σκηνοθετικό εργαλείο την πολλαπλή μετατροπή του κειμενικού μονολόγου σε ιδιάζοντα θεατρικό διάλογο κατόρθωσε να στήσει μια ενδιαφέρουσα παράσταση, στην οποία η διαπραγμάτευση των φιλοσοφικών κατηγοριών δεν ήταν εξοντωτική για την καθαυτό θεατρικότητα».²⁶¹

Το 2011, ο Χριστοδουλίδης διασκεύασε και σκηνοθέτησε το διήγημα του Κύπριου συγγραφέα Νίκου Βραχίμη *Ο Άγνωστος*, το οποίο πραγματεύεται την ιστορία του Νίκου, άλλως Σέργιου, που συναντά σε ένα ονειρικό μέρος άλλες δύο διαστάσεις του εγώ του, τον Σάρλυ και τον Σύλβι. Οι ψυχολογικές μεταπτώσεις του σύγχρονου ανθρώπου, η διάρρηξη των ορίων ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα, η πληθωρική «ροή της συνείδησης», οι αυτοβιογραφικοί μονόλογοι, οι διάλογοι και ο στοχαστικός, ποιητικός λόγος του Νίκου Βραχίμη ζωντάνεψαν στη σκηνή. Στην παράσταση παρεμβλήθηκαν ποιήματα του Νίκου Βραχίμη, επιλεγμένα από τον Αντρέα Χριστοδουλίδη, μελοποιημένα από τον συνθέτη Σάββα Σάββα και ερμηνευμένα από την Τζούλι Τσόλκα. Σύμφωνα με την Μωυσέως, αν και ο Χριστοδουλίδης πέτυχε ως σκηνοθέτης και διασκευαστής να παρουσιάσει μια παράσταση αντάξια του έργου του Βραχίμη, εντούτοις η παράσταση δεν έτυχε και της αντίστοιχης αποδοχής από το κοινό. Κατάφερε τουλάχιστον να κάνει γνωστό στο ευρύ κοινό το έργο του Νίκου Βραχίμη.²⁶²



Από την παράσταση *Ο Άγνωστος*, αρχείο θεάτρου Ένα

²⁶¹ Συμεού (2006) *Νέα Εποχή*, τεύχ.289, 70.

²⁶² Μωυσέως (2011γ) *Πολίτης*, 30/10/2011.

Επιπρόσθετα, ο Χριστοδουλίδης το 2014 διασκεύασε και σκηνοθέτησε δύο κλασικά μυθιστορήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, τη *Φάρμα των ζώων* του George Orwell για δεύτερη φορά, αφού η πρώτη ήταν το 1989, και *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέν* του Oscar Wilde, καθώς και το διήγημα του Δημήτρη Καραγιάννη «Ντεφόλ-Σμύρνη 1922» το 2017. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε για *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέν*, ο Σαββινίδης σχολιάζοντας τη μεταφορά του Χριστοδουλίδη έγραψε: «αισθητιστικό αριστούργημα του Ουάιλντ ΔΕΝ είναι θεατρικό έργο και η θεατρική μεταφορά του είναι μια διαδικασία σύνθετη και πολύπλοκη, μια πορεία γεμάτη προκλήσεις, αλλά και παγίδες, ακόμη και για τον πιο καπάτσο σκηνοθέτη. Πάντοτε πίστευα ότι αδιαφιλονίκητος πρωταγωνιστής στο έργο, το ηγείο του αιρετικού και ενοχλητικά κυνικού πνεύματος του Ουάιλντ που διαχέει όλες τις μοντερνιστικές ιδέες της εποχής, δεν είναι ο Ντόριαν, αλλά ο λόρδος Χένρι [...] Η παράθεσή τους όμως επί σκηνής με τρόπο που να μη μοιάζει με απλό αράδιασμα από εξυπνάδες αποτελεί το υπέρτατο στοίχημα. Είχα επενδύσει [...] στον Μεστάνα, περιμένοντας να κεντήσει πάνω σ' έναν αβανταδόρικο ρόλο για τα δικά του μέτρα, για να διαπιστώσω ότι το κέντρο βάρους της παράστασης, στο δικό μου το μυαλό, γέρνει ασταθώς προς το υπαρξιακό αδιέξοδο του κεντρικού ήρωα».²⁶³

Η Έφη Θεοδώρου σκηνοθέτησε τη *Λωξάντρα* της Μαρίας Ιορδανίδου (ΘΟΚ 2015) σε δραματοποίηση Σάββα Κυριακίδη. Η σκηνοθέτις είχε να αντιμετωπίσει ποικίλες δυσκολίες σε αυτή την προσπάθειά της. Καταρχάς, βρισκόταν αντιμέτωπη με την επιτυχημένη τηλεοπτική μεταφορά του έργου και κατά δεύτερον, η *Λωξάντρα* είναι ένα κείμενο που χαρακτηρίζει μια ολόκληρη εποχή. Μέσα από τις σελίδες της συγγραφώς παρελαύνει ένας ολόκληρος κόσμος με ποικίλους χαρακτήρες, ήχους, χρώματα, μυρωδιές, τα οποία υποδηλώνουν την εποχή και δημιουργούν στον αναγνώστη μια νοσταλγική ατμόσφαιρα. Η οργάνωση όλου αυτού του υλικού αποδεικνύεται δύσκολη και οι απόψεις της κριτικής δίστανται. Η παράσταση θεωρήθηκε από την Φτιάκα «σημαντικό θεατρικό γεγονός της χρονιάς». Σχολιάζοντας τη σκηνοθετική προσέγγιση σημειώνει: «Η σκηνοθετίδα κατάφερε να συνδέσει τις πολύ μικρές σκηνές μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξασφαλίσει την ομαλή ροή στην εξέλιξη του έργου. Σε αυτό συνέβαλε η παρουσία του χορού των ηθοποιών στη σκηνή, οι οποίοι άλλαζαν ρόλο ενώπιον των θεατών, ανάλογα με τις ανάγκες των σκηνών, καθώς η δράση ήταν σε εξέλιξη».²⁶⁴ Από την άλλη ο Σαββινίδης αναφερόμενος στη μεταφορά έγραψε: «η

²⁶³ Σαββινίδης (2015δ) 11/1/2015: [https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/01/blog-post_11.html#more].

²⁶⁴ Φτιάκα (2015) *Άνευ*, τεύχ.57, 84-87.

συμπυκνωμένη πλοκή, όπως παρουσιαζόταν στο σανίδι, δεν ήταν μια σφιχτή αποτύπωση της εξέλιξης του βιογραφικού κειμένου της Μαρίας Ιορδανίδου, αλλά μια χαλαρή και ασύνδετη fast forward μεταφορά, που επιχειρούσε να περάσει βεβιασμένα εικόνες, ήχους και αρώματα αλλά έμενε μακριά από τον πολιτικό, ιστορικό και πολιτισμικό πυρήνα του μυθιστορήματος, αλλά και τη γλυκόπικρη και χιουμοριστική του αύρα». ²⁶⁵



Από την παράσταση *Λωξάντρα*, αρχείο ΘΟΚ

Το Θέατρο Διόνυσος ανέβασε το κλασικό μυθιστόρημα του Fedor Dostojevskij *Έγκλημα και Τιμωρία* (2017), σε δραματουργική μεταφορά και σκηνοθεσία Γιάννη Ιορδανίδη. Πρόκειται για μια παράσταση με σύγχρονη σκηνοθετική προσέγγιση, που αναζητά τις αναλογίες του στο σήμερα. Σε συνέντευξή του ο σκηνοθέτης, ερωτηθείς για τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει τα κλασικά κείμενα που μεταφέρει στη σκηνή, απάντησε ότι «τα κλασικά κείμενα, πρέπει να αντιμετωπίζονται με ένα σύγχρονο τρόπο, διότι η κοινωνία αλλάζει, όπως και η αισθητική του κοινού [...]. Αυτό που έχει σημασία είναι να βάλεις το κλασικό κείμενο να λειτουργήσει στη σύγχρονη εποχή και να μιλήσει το ίδιο στον θεατή [...]. Οι παραστάσεις με νέες προσεγγίσεις των κλασικών αποτελούν πια μια από τις θεατρικές προτεραιότητες της εποχής μας, αφού τα

²⁶⁵ Σαββινίδης (2015α) 13/12/2015: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/12/blog-post.html#more>]

μεγάλα κλασικά κείμενα θέτουν ερωτήματα που επιδέχονται πολλαπλές απαντήσεις». ²⁶⁶ Στην παράσταση, ο σκηνοθέτης τόνισε ιδιαίτερα τα σημεία της έντασης και του μυστηρίου στο μυθιστόρημα, μετεξελίσσοντάς το σε θρίλερ, όπου η αγωνία κορυφωνόταν σε κάθε στιγμή. Η ατμόσφαιρα αυτή ενισχύθηκε τόσο από την υποβλητική μουσική, όσο και από την σκηνογραφία, η οποία λειτούργησε ως ψηφιδωτό, καλύπτοντας όλο τον σκηνικό χώρο, με αντικείμενα που δημιουργούσαν ξεχωριστές γωνιές. Ακόμη και οι ενδυματολογικές επιλογές συνέτειναν στη δημιουργία της σκοτεινής ατμόσφαιρας του έργου. Πρόκειται για μία παράσταση που προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις ανάμεσα στους κριτικούς ως προς την απόδοση της ατμόσφαιρας που δημιουργεί ο Dostoyevski, αλλά και την πολιτική διάσταση του έργου, η οποία, σύμφωνα με κάποιους, απουσίαζε από τη σκηνοθετική ανάγνωση. Έγραψε η Κατσούρη για την παράσταση, σχολιάζοντας τόσο τη διασκευή όσο και την προσέγγιση του Ιορδανίδη: «Το γεγονός ότι έκαμε εκείνος την απόδοση και τη δραματουργική επεξεργασία του έδωσε τη δυνατότητα να εντρυφήσει στις ρίζες του θεατρικού κειμένου, να έρθει σε άμεση επαφή με τη δυναμική του και να μεταφέρει σε μας τη λάμψη του [...]. Ο Γιάννης Ιορδανίδης, ως ένας έμπειρος σκηνοθέτης, μας έδωσε μια εμπνευσμένη και συγκροτημένη παράσταση, τονίζοντας τις πτυχές του έργου που είχαν ένταση και μυστήριο, χωρίς να παραλείπει να μας προβάλλει ταυτόχρονα τους προβληματισμούς του». ²⁶⁷ Αντίθετα, άλλες κριτικές έγραψαν: «Η συγκεκριμένη δραματουργία/σκηνοθεσία κρατάει τα απολύτως βασικά και εστιάζει στην εξιχνίαση και μόνο του εγκλήματος, για να φτάσει η ιστορία, αναπόφευκτα κουτσουρεμένη, στο τέλος της, για να ολοκληρωθεί με το ηθικό του δίδαγμα του τέλους [...] Σχηματική κι απογοητευτική βρήκα την σκηνοθεσία, παρ' όλες τις δυσκολίες και προσκλήσεις της παραγωγής, απλωμένη, σε μονότονη αφηγηματική έκταση, συναρμολογώντας διαφορετικά στοιχεία ύφους και σκηνές με έντονο φωτισμό και ήχο, σαν φανταχτερά μπαλώματα σε ένα τρύπιο πάπλωμα». ²⁶⁸ «[...] Η διασκευή αποκόπτει το έργο από την έντονα πολιτική του διάσταση [...] Η ρεαλιστική σκηνοθετική ερμηνεία του Γιάννη Ιορδανίδη μας δίνει μια σειρά από σκηνές που συνδέονται μεταξύ τους με μια λογική αλληλουχία, σαν ένα σκηνικό μοντάζ. Λειτουργική μεν, ως προς τη σύνδεση των σκηνών, επίπεδη δε, χωρίς ιδιαίτερες διακυμάνσεις, εσωτερικές εντάσεις και κορυφώσεις. Η σκηνοθεσία δεν κατόρθωσε να διαχειριστεί την αφηγηματικότητα του κειμένου, αφού εστίασε σχεδόν αποκλειστικά στον λόγο, στερώντας την

²⁶⁶ Συνέντευξη Γιάννη Ιορδανίδη στη Μαρία Παναγιώτου, *Ο Φιλελεύθερος*, 25/10/2017.

²⁶⁷ Κατσούρη (2017) *Άνευ*, τεύχ.65, 102-103.

²⁶⁸ 1 Οκτωβρίου 2017 <https://www.must.com.cy/gr/culture/entertainment/pigame-kai-eidame-egklima-kai-timoria>

παράσταση από την εικόνα και συνεπώς την «ντοστογιεφσκιική» ατμόσφαιρα».²⁶⁹ Ο Σαββινίδης, επίσης, έγραψε: «ο σκηνοθέτης, σε αντίθεση με τον συγγραφέα, επιλέγει ουσιαστικά να μας τον «αποκρύψει» [τον δολοφόνο], ενισχύοντας τα δραματικά απρόοπτα και χτίζοντας μια «σκληροπυρηνική» ατμόσφαιρα μυστηρίου».[...]. Από την παράσταση του Ιορδανίδη απουσίαζε η ονειρική διάσταση του εγκλήματος κι επιλέχθηκε να μην παρασταθεί καθόλου η κρίσιμη σκηνή του εγκλήματος, αλλά να δεσπόζει οπτικά».²⁷⁰



Από την παράσταση *Έγκλημα και τιμωρία*, αρχείο Θεάτρου Διόνυσος

Επίσης, μεταφέρθηκε στη σκηνή το διήγημα του Nikolai Gogol *Το ημερολόγιο ενός τρελού* από τρεις διαφορετικούς σκηνοθέτες, τη Μόνικα Βασιλείου, τη Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά και τον Σπύρο Χαραλάμπους. Το 2003, η Μόνικα Βασιλείου σκηνοθέτησε το έργο του Gogol, διασκευή των Roger Coggio και Sylvie Luneau, σε μια παραγωγή του Θεάτρου Ένα. Ο Συμεού σχολιάζει, κυρίως, την ερμηνεία του ηθοποιού, χωρίς να αναφέρεται καθόλου στο εγχείρημα της μεταφοράς του διηγήματος στη σκηνή. Αρκείται μόνο στο σχόλιο: «ορθή σκηνοθετική ανάγνωση του έργου από τη Μόνικα Βασιλείου».²⁷¹

Το 2007 η Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά σκηνοθέτησε *Το ημερολόγιο ενός τρελού*, διασκευή των Roger Coggio και Sylvie Luneau και μετάφραση του Κώστα Σταματίου, σε μια παραγωγή του ΘΟΚ. Στο σκηνοθετικό της σημείωμα αναφέρει ότι αυτά που τη γοήτευσαν στον Gogol είναι «η φαινομενική αντανάκλαση της πραγματικότητας που στερείται ρεαλιστικού

²⁶⁹ Χαμάλη (2017) *Πολίτης*, 13/11/2017.

²⁷⁰ Σαββινίδης (2017ζ) 3/12/2017: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2017/12/blog-post.html#more>].

²⁷¹ Συμεού (2003) *Νέα Εποχή*, τεύχ.279, 60.

πνεύματος», είναι η κίνηση, η αιώρηση, τα κενά, τα χάσματα που δημιουργούνται από τις αναταράξεις του μυαλού. Αυτά θέλησε να αποτυπώσει μέσα από την ερμηνευτική και εικαστική προσέγγιση του κειμένου. Η γοητεία της λευκής τρέλας να αεροβατεί στο περίγραμμα του δραματικού κόσμου, να διεισδύει αμείλιχτα στα βάθη του, να ελέγχει, να υπερισχύει και ο Ποπρίστσιν να πρωταγωνιστεί». ²⁷² Για την προσέγγιση της Καρσερά γράφει ο Συμεού, αντιπαραβάλλοντας την ταυτόχρονα με την πετυχημένη, κατά την άποψή του, προσέγγιση της Βασιλείου: «Η Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, σε αντίθεση με τη Μόνικα Βασιλείου [...] εφάρμοσε σύνθετες τεχνικές που κάπου, κατά τη γνώμη μου επισκίαζαν-για να μην πω καταδυνάστευαν-την υποκριτική κυριαρχία του Βαρνάβα Κυριαζή στη σωστή ερμηνευτική προσέγγιση της γκογκολικής αισθητικής [...] Στην πρόσληψη της συνολικής εικόνας της παράστασης από τον θεατή δεν βοηθούσε και ο «ημερολογιακός» πολυκερματισμός της σε μικρές σκηνές που δεν εξασφάλιζαν τη συνέχεια στην ομαλή ροή της [...]. Επιπλέον δεν αντελήφθηκα την ανάγκη της ύπαρξης βουβού γυναικείου ρόλου στο έργο [...]». ²⁷³ Η τρίτη απόπειρα να ανέβει στη σκηνή το έργο του Gogol έγινε την ίδια χρονιά από το Θέατρο Λέξη, σε σκηνοθεσία Σπύρου Χαραλάμπους, σε μια μεταφορά στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, για την οποία γίνεται εκτενής αναφορά στο τέταρτο κεφάλαιο.



Από την παράσταση *Το ημερολόγιο ενός τρελού* (ΘΟΚ), αρχείο ΘΟΚ

Ο Άδωνις Φλωρίδης επεξεργάστηκε δραματουργικά και σκηνοθέτησε για τον ΘΟΚ την παράσταση *Τα ψέματα που λένε πάντα την αλήθεια* (2014), βασισμένη σε ποιήματα Κυπρίων ποιητών του 20ού και 21ου αιώνα. Δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί κάποια κριτική.

²⁷² Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, Σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης του ΘΟΚ *Το ημερολόγιο ενός τρελού* (2007).

²⁷³ Συμεού (2007α) *Νέα Εποχή*, τεύχ.292, 76-77.



Από την παράσταση *Τα ψέματα που λένε πάντα την αλήθεια*, αρχείο ΘΟΚ

Η Μαρία Κυριάκου σκηνοθέτησε την παράσταση *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες* (2018), βασισμένη σε δεκαπέντε ποιήματα της ομότιτλης ποιητικής συλλογής της Στέλλας Βοσκαρίδου Οικονόμου.²⁷⁴ Η προσέγγιση της Κυριάκου παρουσιάζει επιδράσεις από το παράλογο του Μπέκετ, και συγκεκριμένα τους έγκλειστους χαρακτήρες του. Έστησε τους επτά χαρακτηριστικούς τύπους γυναικών για τους οποίους κάνει λόγο η Βοσκαρίδου (Αρκόπελλη, Καρτάνα, Πουρέκκα, Κακομάζαλη, Απλωμένη, Φάουσα, Δύσπυρη) σε βάθρα, φωτισμένες από το στήθος και πάνω, ως προτομές, οι οποίες συνδιαλέγονται μεταξύ τους την ώρα του καφέ, αλλά πάντοτε στην ίδια θέση, εγκλωβισμένες στον χαρακτήρα τους. Η Τζιαούρη στην κριτική της για την παράσταση, αν και ξεκινά με την επισήμανση ότι «το να διασκευάζεις ένα πεζό κείμενο σε θεατρικό έργο είναι δύσκολο. Πόσο μάλλον όταν είναι ποίηση», καταλήγει στο ότι πρόκειται για ένα εξαιρετικό θέαμα, δημιουργικό και πρωτότυπο για τα κυπριακά δεδομένα, χαρακτηρίζοντας το «από τις καλύτερες παραστάσεις που είδα φέτος».²⁷⁵ Στη δική της κριτική, η Χαμάλη σημειώνει ότι «παρά τη σκηνική στασιμότητα [...] η ρυθμική και η επαναληπτική κίνηση των ώμων και του κεφαλιού, οι χαρακτηριστικοί μορφασμοί των προσώπων, αλλά και οι αναγνωρίσιμοι ήχοι από τα επιφωνήματα που προλόγιζαν, συνόδευαν και συνέδεαν τον λόγο, δημιούργησαν φιγούρες οι οποίες, εικαστικά και μουσικά, έχουν αναμφισβήτητα εξαιρετικό ενδιαφέρον». Επισημαίνει, ωστόσο: «[...] Δεν μπόρεσα να τις φέρω στο δικό μου παρόν. Παρέμειναν εκθέματα μουσειακά, σαρκαστικές και αυτοσαρκαζόμενες, σε ένα αμετάκλητο παρελθόν».²⁷⁶

²⁷⁴ Στέλλα Βοσκαρίδου-Οικονόμου, *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες*, Τεχνοδρόμιον, 2013.

²⁷⁵ Τζιαούρη (2018) *Άνευ*, τεύχ.67-68, 91-92.

²⁷⁶ Χαμάλη (2018α) *Πολίτης*, 3/6/2018.

Αν και η παρούσα διατριβή, όπως έχει ήδη επισημανθεί, δεν μελετά το παιδικό θέατρο, επιβάλλεται η αναφορά στην παράσταση *Ο μικρός πρίγκιπας* (2019) σε σκηνοθεσία Κώστα Σιλβέστρου και θεατρική προσαρμογή Ανδρέα Νικολαΐδη, καθότι αυτή απευθύνθηκε και σε ενήλικο κοινό. Πρόκειται για μια μεταφορά του μυθιστορήματος του Antoine de Saint-Exupéry με τον ηθοποιό Γιάννη Μίνω να υποδύεται όλους τους ρόλους. Γράφει η Χαμάλη για την παράσταση: «η σύνθετη αφηγηματική δομή της ιστορίας (αλλαγή στο πρόσωπο και στην εστίαση της αφήγησης, εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, πολλά πρόσωπα και χώροι) σε συνδυασμό με μια νοσταλγική μεν για τους ενήλικες, δυσνόητη δε για το μικρό, ηλικιακά, κοινό κυπριακή διάλεκτο δυσχέραινε σε μεγάλο βαθμό την κατανόηση της ροής της ιστορίας [...]».²⁷⁷

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα συναντάται συχνά το φαινόμενο της μεταφοράς μη θεατρικών κειμένων (πεζογραφημάτων και ποιημάτων) στη σκηνή, προερχομένων τόσο από την ελληνική όσο κι από την ξένη λογοτεχνία. Σχεδόν σε ολόκληρο το χρονικό εύρος της εικοσαετίας παρατηρούμε τέτοιες απόπειρες και μάλιστα κάποιες χρονιές ανεβαίνουν ακόμη και τρεις παραγωγές που αφορούν διασκευές. Κύπριοι και Έλληνες σκηνοθέτες ανέβασαν, στις πλείστες περιπτώσεις σε δική τους διασκευή, κλασικά λογοτεχνικά κείμενα, έχοντας συχνά να αντιμετωπίσουν την πρόκληση ότι πολλά από αυτά τα κείμενα είτε διασκευάστηκαν για τον κινηματογράφο όπως οι *Άθλιοι*, *Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέν*, *Έγκλημα και τιμωρία*, είτε έγιναν σενάρια για επιτυχημένες τηλεοπτικές σειρές, όπως η *Λωξάντρα* και *Το τρίτο στεφάνι*. Επανελημμένα, σκηνοθέτες όπως ο Χρίστος Ζάνος και ο Αντρέας Χριστοδουλίδης επιχειρούν να αναμετρηθούν με μη θεατρικά κείμενα, δημιουργώντας, μάλιστα, δικές τους διασκευές.

Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις των παραστάσεων που κατέστη δυνατόν να μελετηθούν για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής, διαπιστώνεται ότι οι σκηνοθέτες, εκτός από τις περιπτώσεις των Κυριάκου και Σιλβέστρου, των οποίων η σκηνοθετική προσέγγιση είναι πιο πειραματική, ακολούθησαν μια πιο ρεαλιστική προσέγγιση. Επιχείρησαν να αποδώσουν το πνεύμα της εποχής του έργου, κυρίως, μέσω του σκηνογραφικού και ενδυματολογικού κώδικα, αλλά ταυτόχρονα με διάθεση ανανέωσης, αποφεύγοντας τους κινδύνους μιας μουσειακής αναπαράστασης.

²⁷⁷ Χαμάλη (2019β) *Πολίτης*, 10/6/2019.

Λαμβάνοντας υπόψη τις κριτικές που γράφτηκαν για τις παραστάσεις (να σημειωθεί ότι για ορισμένες εξ αυτών εντοπίστηκε μόνο μία κριτική, για άλλες πέραν των δύο, ενώ για κάποιες αυτό δεν κατέστη δυνατόν), διαπιστώνεται ότι αρκετές από αυτές τις μεταφορές θεωρήθηκαν επιτυχημένες τόσο ως προς τη διασκευή όσο και τη σκηνοθετική προσέγγιση, γιατί κατάφεραν να μεταφέρουν στη σκηνή το πνεύμα των έργων. Κάποιες όμως δεν έτυχαν κοινής αποδοχής και οι απόψεις της κριτικής διίστανται. Σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις των κριτικών επισημαίνεται ότι το εγχείρημα της μεταφοράς ενός μη θεατρικού κειμένου στη σκηνή θεωρείται δύσκολο και για κάποια έργα σχεδόν αδύνατο και εξαρχής, καταδικασμένο λόγω της πολυπλοκότητας της δομής των κειμένων και της ποικιλίας των θεμάτων που περιλαμβάνουν, γεγονός που δυσκολεύει πολύ το έργο ενός σκηνοθέτη.

Σχετικά με τους λόγους που το θέατρο, όλο και περισσότερο, στρέφεται προς μη θεατρικά κείμενα, τείνουμε να συμφωνήσουμε με τον Κυριακό. Τόσο μέσα από τις συνεντεύξεις των σκηνοθετών και τα σκηνοθετικά σημειώματα, όσο και από την ανάλυση των ίδιων των παραστάσεων, όπου ήταν δυνατόν, διαπιστώνει κανείς ότι κάποιοι σκηνοθέτες, επιλέγουν να μεταφέρουν στη σκηνή ένα μη θεατρικό κείμενο εξαιτίας της αγάπης τους για τα ίδια τα κείμενα, άλλοι, που παρουσιάζουν μια πιο πειραματική διάθεση, αναζητούν νέους σκηνικούς εκφραστικούς τρόπους και επιθυμούν να αναδείξουν τη φωνή των κλασικών έργων σε πολυδύναμο εκφραστικό μέσο, ίσως και κάποιοι να αναζητούν τη «σκηνική πρωτοκαθεδρία».²⁷⁸

Αν θεωρήσουμε τη διασκευή μία μορφή νεωτερικής σκηνοθετικής προσέγγισης ενός κλασικού έργου, η διαδικασία της διασκευής ενός έργου θα μπορούσε να ιδωθεί και στο πλαίσιο της μεταδραματικής/πειραματικής σκηνικής πρακτικής. Συνεπώς, στο τρίτο κεφάλαιο θα αναλυθούν και παραστάσεις που εμπίπτουν στην κατηγορία αυτή, οι οποίες, έχοντας ως αφετηρία τους ένα κλασικό κείμενο (αρχαίο ή νεότερο), προσεγγίστηκαν με σκηνικά καινοτόμους τρόπους.

²⁷⁸ Κυριακός (2012) *Η Αυγή*, 10/3/12.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΜΕΤΑΔΡΑΜΑΤΙΚΟ/ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

3.1. Εισαγωγή

Κάτω από τον τίτλο «μεταδραματικό/πειραματικό θέατρο» μελετώνται οι παραστάσεις που παρουσιάζουν έναν νεωτερικό χαρακτήρα και έναν βαθμό απόκλισης από πιο παραδοσιακές φόρμες. Η έρευνα εστιάζει δομικά και θεματικά σε τέσσερις άξονες, που καθορίζουν τα σκηνικά είδη στα οποία κατατάσσεται, για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, το έργο των σύγχρονων Κυπρίων σκηνοθετών. Οι άξονες αφορούν: α. στο κείμενο της παράστασης· β. στον χώρο της παράστασης· γ. στον ρόλο που διαδραματίζει ο θεατής κατά την παράσταση· δ. στη σκηνοθετική προσέγγιση/μεθοδολογία. Οι παραστάσεις κατατάσσονται στα ακόλουθα σκηνικά είδη: «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» (site-specific theatre), «θέατρο της επινόησης» (devised theatre), «σωματικό θέατρο» (physical theatre), «πειραματικό μουσικό θέατρο» (experimental musical theatre), «συμβάντα-δρώμενα» (happenings) και «παραστατικά γεγονότα σε εικαστική εγκατάσταση» (installation theatre). Αρχικά, γίνεται σύντομη ιστορική αναδρομή στις καταβολές των ειδών και, εν συνεχεία, παρουσιάζονται και αναλύονται παραδείγματα παραστάσεων της κυπριακής θεατρικής παραγωγής που παρουσιάζουν ποικίλες όψεις και εκδοχές του κάθε είδους. Να σημειωθεί ότι πολλά από τα είδη/μορφές θεατρικής πράξης που αναφέρονται στις επόμενες ενότητες σε κάποια σημεία συναντώνται ή και αλληλεπικαλύπτονται, λόγω της ρευστότητας των ορίων αλλά και των σημείων αναπαράστασης, όπως έχει ήδη επισημανθεί στο εισαγωγικό κεφάλαιο. Δεδομένων τούτων, επισημαίνονται, στον βαθμό του δυνατού, οι περιπτώσεις των παραστάσεων που παρατίθενται ως αντιπροσωπευτικό δείγμα ενός σκηνικού είδους και ταυτόχρονα παρουσιάζουν χαρακτηριστικά που πιθανόν θα δικαιολογούσαν την ένταξή τους και σε άλλα είδη. Οι πρώτες ανατρεπτικές παραστασιακές διαδικασίες εμφανίζονται στην Ευρώπη, κατά τις απαρχές του μοντερνισμού, στην avant-garde των αρχών του 20ου αιώνα. Από την παράσταση, σταδιακά και με ποικίλους τρόπους, αρχίζουν να αποδυναμώνονται ή και να αφαιρούνται η έμφαση στην αφήγηση, καθώς και άλλα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το δραματικό θέατρο, όπως ο σκηνικός χαρακτήρας και η ψυχολογική σκιαγράφησή του, η εξέλιξη της ιστορίας και το σασπένς κατά τη δέση του δράματος. Επιπλέον, αποδυναμώνεται ο διάλογος ως μέσο επικοινωνίας από το οποίο ο θεατής πληροφορείται ή συμπεραίνει τα τεκταινόμενα, ενώ πολλές φορές απουσιάζει και ο ίδιος ο λόγος, ο οποίος είτε καταργείται τελείως ως μέσο σκηνικής έκφρασης είτε εκφέρεται ως πηγή μουσικότητας. Καταστρατηγείται η ψευδαίσθηση, δηλαδή η

εντύπωση ότι αυτό που βλέπει ο θεατής επί σκηνής είναι πραγματικό. Το ίδιο το σώμα του ηθοποιού ή του περφόρμερ βρίσκεται πλέον στο επίκεντρο των εκφραστικών στρατηγικών της σκηνικής τέχνης, αντικαθιστώντας το σώμα του θεατρικού ρόλου στο δραματικό θέατρο. Ο ηθοποιός δεν λειτουργεί ως απλός «εκτελεστής», αλλά ως δημιουργός. Παράλληλα, ο ρόλος του/της σκηνοθέτη/τιδας σε πολλές περιπτώσεις, γίνεται ετεροτοπικός, ξεπερνώντας το εδώ και το τώρα και κάθε προσπάθεια ερμηνείας είναι υπόθεση του θεατή.

Αυτή η αναμόρφωση της θεατρικής πράξης και πρακτικής έχει επιπτώσεις και στην ταξινόμηση των ειδών. Ο Puchner ορίζει τις παραστάσεις με τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά ως «μια ιδιάζουσα αμοιβαία επικοινωνία μιας ομάδας ηθοποιών και μιας ομάδας θεατών που συγκεντρώνονται στον ίδιο χώρο και κατά τον ίδιο χρόνο για να δημιουργήσουν και να βιώσουν μαζί το θεατρικό γεγονός».²⁷⁹ Το σχήμα «συγγραφέας-δραματικό έργο-σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής» διαφοροποιείται, χωρίς βέβαια να παύει να ισχύει, αφού ένα πολύ μεγάλο μέρος της θεατρικής παραγωγής παγκοσμίως ακολουθεί αυτό το σχήμα.

Με βάση τη βιβλιογραφική επισκόπηση για τις σύγχρονες τάσεις στον χώρο της σκηνοθεσίας, αυτό που πρέπει να γίνει σαφές είναι ότι σήμερα τα όρια ανάμεσα στο τι ονομάζουμε θέατρο και τι όχι είναι ρευστά, εξαιτίας της ποικιλομορφίας που το θέατρο παρουσιάζει ως προς τι μεθόδους και της τεχνικές του, αλλά και ως προς την ανάμειξη πολλών και διαφορετικών ειδών μεταξύ τους. Περισσότερα στοιχεία για τις σκηνοθετικές τάσεις του σύγχρονου θεάτρου των τελευταίων χρόνων μπορούμε να βρούμε μεταξύ άλλων στις επιστημονικές μελέτες των Adam J. Ledger, Kent Thompson, Avra Sidiropoulou, Katalin Trencsényi και Adam Alston.

Στην Κύπρο, τα πρώτα σημάδια πειραματισμού άρχισαν ήδη να διαφαίνονται στις δεκαετίες 1970-1980. Ο πρώτος θίασος που παρουσίασε στοιχεία πειραματικού θεάτρου ήταν η Πειραματική Σκηνή (1972), η οποία ιδρύθηκε από τους ηθοποιούς Κώστα Χαραλαμπίδη, Λένια Σορόκου και Ευτύχιο Πουλλαΐδη και παρουσίασε πρωτοποριακά έργα σε εναλλακτικούς χώρους, όπως τις μπουάτ της εποχής και πρόχειρα διαμορφωμένες αίθουσες. Το 1973 απέκτησε δική της στέγη, αφού διαμόρφωσε σε θέατρο εβδομήντα θέσεων μια παλιά μονοκατοικία στους Αγίους Ομολογητές στη Λευκωσία, γεγονός ιδιαίτερα καινοτόμο για τα τότε δεδομένα του κυπριακού θεάτρου. Οι παραστάσεις αυτές θα μπορούσαν να καταταχθούν στο είδος των παραστάσεων «συγκριμένου χώρου» ως προς την ευελιξία που παρατηρείται στη χρήση του θεατρικού χώρου. Σύμφωνα με την Κωνσταντίνου, πέρα από την καινοτομία της Πειραματικής

²⁷⁹ Puchner (2011) 50.

Σκηνής ως προς τον χώρο της παράστασης σε μικρούς χώρους, από τους οποίους οι περισσότεροι δεν ήταν διαμορφωμένοι ως θέατρα, η ομάδα πρωτοπορεί και ως προς το ρεπερτόριό της, το οποίο επικεντρώνεται σε έργα από το θέατρο του παραλόγου και σε συναφή πρωτοποριακά έργα (Peter Shaffer, Eugène Ionesco, Murray Schisgal, Jean Tardieu, Boris Vian, Μάριου Χάκκα, Λούλας Αναγνωστάκη, Γιώργου Σκούρτη, Κώστα Μουρσελά, Πάνου Ιωαννίδη), καθώς και μονόπρακτα του Anton Chekhov. Οι παραστάσεις της χαρακτηρίζονται από συλλογικό πνεύμα, τόλμη και ευελιξία και από τις σημαντικές ερμηνείες των ηθοποιών. Η ομάδα πειραματίστηκε ακόμη και με τη συλλογική σκηνοθεσία στα έργα: *Άνθρωποι και άλογα* του Κώστα Μουρσελά και οι *Εγγαστρίμυθοι* του Πάνου Ιωαννίδη. Η ύπαρξη της Πειραματικής Σκηνής κράτησε μόνο μέχρι το 1974.²⁸⁰

Επίσης, ο Ουαλός ζωγράφος και σκηνογράφος Glyn Hughes, για τον οποίο γίνεται εκτενής αναφορά στην ενότητα «Συμβάντα-δρώμενα», τη δεκαετία του 1970 πειραματίστηκε με το είδος των happenings. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, δημιουργήθηκε το Συλλογικό Θέατρο από την Κύπρια χορογράφο Αριάννα Οικονόμου και τον Άγγλο σκηνοθέτη Joe Richards. Η ομάδα ανέβασε δύο πειραματικές παραστάσεις, οι οποίες ανήκουν στο «θέατρο της επινόησης» και παρουσιάζονται στην αντίστοιχη ενότητα του κεφαλαίου.

Σχετικά με τη μεθοδολογία επιλογής των παραστάσεων που συμπεριλαμβάνονται στα διάφορα σκηνικά είδη, όπως αυτά παρουσιάζονται στις εκάστοτε ενότητες του παρόντος κεφαλαίου, επισημαίνεται ότι αυτή έγινε με βάση το βαθμό στον οποίο αυτές συνέβαλαν τόσο στην εμφάνιση όσο και στην ανάπτυξη του κάθε σκηνικού είδους στο κυπριακό θέατρο. Χρησιμοποιήθηκαν παραστάσεις, οι οποίες αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα των αισθητικών επιλογών των σκηνοθετών που παρουσιάζονται. Επιπλέον, επιλέγηκαν σκηνοθέτες που προχωρούν ένα βήμα πέρα από το κείμενο, αναπτύσσοντας έναν διαφορετικό τύπο διαλόγου ανάμεσα στην παράσταση και το κοινό, όπως και σκηνοθέτες ή ομάδες που θεωρούνται πρωτοπόροι ή εισηγητές των διαφόρων σκηνικών ειδών στο κυπριακό θέατρο. Υπάρχουν, όμως, περιπτώσεις, που αφορούν συγκεκριμένα σκηνικά είδη, όπως το «πειραματικό μουσικό θέατρο», «συμβάντα δρώμενα» και «παραστατικά γεγονότα σε εικαστική εγκατάσταση», όπου εξαιτίας του μικρού αριθμού παραστάσεων παρουσιάζονται όλες όσες έγινε κατορθωτό να εντοπιστούν ως δείγμα του είδους.

²⁸⁰ Κωνσταντίνου (2007) 356-372.

3.2. «Θέατρο συγκεκριμένου χώρου» (site-specific theatre)

3.2.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά

Στην ενότητα αυτή μελετάται η γέννηση και η εξέλιξη του «θεάτρου συγκεκριμένου χώρου», συνοψίζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του και διερευνάται τόσο η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στην παράσταση και τον τόπο στον οποίο αυτή λαμβάνει χώρα, όσο και η δυναμική που αναπτύσσεται ανάμεσα στην παράσταση και το κοινό που την παρακολουθεί. Ο όρος «site-specific» αποδόθηκε στα ελληνικά ως «τοποκαθορισμένη παράσταση», «παράσταση δεδομένου χώρου», «παράσταση σε καθορισμένο χώρο», «παράσταση συγκεκριμένου χώρου» κ.ά. Στην παρούσα μελέτη υιοθετείται και χρησιμοποιείται ο όρος «θέατρο συγκεκριμένου χώρου». Το να προσπαθήσει κάποιος να ορίσει και να κατηγοριοποιήσει τη θεατρική δραστηριότητα που συντελείται σε χώρους, πέραν των παραδοσιακά θεατρικών, είναι αρκετά δύσκολο κυρίως λόγω του μεγάλου εύρους των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων αυτού του τύπου.

Το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» είναι μια μορφή πειραματικού θεάτρου, οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, όταν εκφράστηκαν ριζοσπαστικές πολιτικές και κοινωνικές ιδέες από ποιητές, ζωγράφους και λογοτέχνες που αμφισβήτησαν τις παλιές φόρμες στην τέχνη, δοκιμάζοντας νέες.²⁸¹ Τα κινήματα του ντανταϊσμού και του φουτουρισμού αποτέλεσαν τους πυλώνες των νέων ιδεών, εκφράζοντας μια ρήξη με το κατεστημένο. Στις δεκαετίες του 1930 και 1940, ένας αριθμός ντανταϊστών μετακινήθηκε στην Αμερική, επηρεάζοντας ιδιαίτερα την avant-garde θεατρική σκηνή της, ενώ κάτω από αυτή την επίδραση, κατά τη δεκαετία του 1950, μια νέα γενιά καλλιτεχνών άρχισε να πειραματίζεται με την περφόρμανς. Οι νέες αυτές δράσεις έγιναν γνωστές ως «περιβαλλοντικό θέατρο» (environmental theatre), με πρωτοπόρο του είδους τον Richard Schechner στις δεκαετίες του 1960 και 1970. Οι αλλαγές φτάνουν σταδιακά και στη Βρετανία, που μέχρι τότε ελάχιστα επηρεάστηκε από το κίνημα του ντανταϊσμού. Το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» εδραιώθηκε στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και των αρχών του 1970. Στις αρχές του 1980, ο όρος site-specific άρχισε να χρησιμοποιείται από κάποιες θεατρικές ομάδες, όπως η Brith Gof²⁸² (1981) στην Ουαλία, η οποία ιδρύθηκε ως μια προσπάθεια εφαρμογής των δικών τους

²⁸¹ Mason (1992) 10.

²⁸² Δραστηριοποιείται από το 1981-1997 με σκηνοθέτες τους Mike Pearson and Cliff McLucas.

πρακτικών περφόρμανς και της σχέσης αυτών των παραστάσεων με το τοπικό περιβάλλον.²⁸³ Το 1993, οι βρετανοί σκηνοθέτες Ewan Forster και Christopher Heighes ξεκίνησαν να οργανώνουν παραστάσεις site-specific, σχεδιασμένες έτσι ώστε να αποκαλύπτουν τη «γλώσσα» ορισμένων κτηρίων ή και περιοχών με ιστορική, αρχιτεκτονική και κοινωνική σπουδαιότητα. Η νέα «πολιτισμική» οπτική στις τοποκαθορισμένες παραστάσεις εκφράζει τη γενικότερη τάση που παρατηρήθηκε προς το τέλος του 20ού αιώνα για στροφή του θεάτρου προς τα πολιτισμικά ζητήματα,²⁸⁴ όπως είναι η γλώσσα, οι τέχνες, η τεχνολογία, οι θεσμοί.

Οι παραστάσεις του είδους αυτού λαμβάνουν χώρα σε μη θεατρικούς χώρους, οι οποίοι έχουν ανακαινιστεί ή προσαρμόσκει ώστε να αποκτήσουν νέες λειτουργίες με βάση την παράσταση. Κάθε παράσταση σχεδιάζεται με σκοπό να εκτελεστεί σε έναν μοναδικό, ειδικά προσαρμοσμένο τόπο, κλειστό ή υπαίθριο, οριοθετημένο ή μη. Συνεπώς, ανεβαίνουν παραστάσεις σε χώρους όπως μπαρ, γραφεία, λούνα παρκ, αυλές, περιβόλια. Σύμφωνα με τον Schechner, μια παράσταση για να θεωρείται «συγκεκριμένου χώρου» πρέπει να συνδέεται με ένα συγκεκριμένο τόπο, συνήθως εξωτερικό, και πρέπει να είναι σχεδιασμένη ή προσαρμοσμένη σε αυτό τον τόπο. Οι παραστάσεις του είδους αυτού μπορούν να πάρουν ποικίλες μορφές.²⁸⁵ Βασικό χαρακτηριστικό του είναι η πολλαπλή εστίαση (πολλά δρώμενα σε διάφορα σημεία του χώρου, τα οποία ο θεατής καλείται να ακολουθήσει), η οποία αντικατέστησε την παραδοσιακή ενιαία εστίαση του προσκήνιου, επιτρέποντας να οργανώνονται ταυτόχρονα περισσότερες από μία σκηνές και ενισχύοντας την αμεσότητα της εμπειρίας μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Έχει, δηλαδή, συνήθως, πιο διαδραστικό χαρακτήρα από το δραματικό θέατρο.

Η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» αποδεικνύει ότι αυτό παρουσίασε ιδιαίτερη άνθηση κατά τη δεκαετία 2000-2010, σε σχέση με τα τέλη του 20ού αιώνα. Οι Anna Birch και Joanne Tompkins στο βιβλίο τους *Performing site-specific theatre* υποστηρίζουν ότι οι κριτικοί τείνουν να παρουσιάζουν τη σχέση παράστασης-χώρου με τρεις τρόπους: ως «ετεροτοπική», δηλαδή ταυτόχρονη τοποθέτηση πραγματικών και φανταστικών χώρων, ως «διαλεκτική», όπου υπογραμμίζεται ο βαθμός στον οποίο η παράσταση «συγκεκριμένου χώρου» θα μπορούσε να επιτρέψει στο θεατρικό υλικό (καλλιτέχνες, κείμενα κ.ά.) να ξεκινήσουν έναν παραγωγικό διάλογο με τον χώρο (μη θεατρικό) και ως

²⁸³ Field (2008) 2.

²⁸⁴ Carlson (2014) 343.

²⁸⁵ Schechner (2003) 156.

«παλίμψηστη», όπου οι παραστάσεις πραγματοποιούνται την προηγούμενη χρήση του χώρου.²⁸⁶ Η έννοια του παλίμψηστου σχετίζεται με τις πολλαπλές εγγραφές πάνω σε αυτόν, αφορά δηλαδή τα στοιχεία που συγκροτούν την εκάστοτε πολιτισμικά προσδιορισμένη χρήση του χώρου, με την εγγραφή της ανθρώπινης δράσης στον χώρο να μην είναι ενιαία ούτε ομοιόμορφη, αλλά να εξαρτάται από τους κοινωνικούς συσχετισμούς, την κινητικότητα των συλλογικών υποκειμένων και τις πολιτισμικές και κοινωνικές συνιστώσες που την προσδιορίζουν.²⁸⁷ Κατά τις Birch και Tompkins, οι παραστάσεις site-specific ενδέχεται να αποτελούν το πιο κατάλληλο φόρουμ για να αντικατοπτρίσουμε και να ερμηνεύσουμε τη σχέση μεταξύ των παραστάσεων, των χώρων που επιλέγονται κάθε φορά και του κοινωνικού πλαισίου, εν συγκρίσει με το θέατρο που λαμβάνει χώρα σε συμβατικούς θεατρικούς χώρους.²⁸⁸ Οι παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου» σχεδιάζονται για χώρους που χρησιμοποιούνται ή που εγκαταλείφθηκαν. Κατά τους Pearson και Shank, η αντίληψη και η ερμηνεία αυτών των παραστάσεων βασίζεται στην περίπλοκη συνύπαρξη, υπερκάλυψη και αλληλοδιείσδυση πολλών αφηγήσεων και αρχιτεκτονικών, ιστορικών και σύγχρονων, σε δύο βασικές εντολές: εκείνης του τόπου, των εγκαταστάσεων του και αυτής που μεταφέρεται στον τόπο: την παράσταση και τη σκηνογραφία, του παρελθόντος και του παρόντος. Είναι το μόνο πλαίσιο μέσα στο οποίο γίνεται κατανοητό το έργο.²⁸⁹ Το είδος αυτό συνδέεται με τις ιδιαιτερότητες του τόπου και την ικανότητά του να επαναπροσδιορίζει την παράσταση, όπως και η παράσταση επαναπροσδιορίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τον χώρο και τη θέση του.²⁹⁰ Παρόμοια είναι και η προσέγγιση του Kaye, σύμφωνα με τον οποίο «το θέατρο συγκεκριμένου χώρου συχνά δουλεύει για να επερωτά τις αντιθέσεις ανάμεσα στο χώρο και την περφόρμανς»,²⁹¹ δηλαδή αναδύεται από αβεβαιότητες σχετικά με τα σύνορα και τα όρια της περφόρμανς και του τόπου. Και οι δύο προηγούμενες προσεγγίσεις υπογραμμίζουν την αλληλοσυσχέτιση ανάμεσα στον χώρο και την περφόρμανς, καθώς αλληλοτροφοδοούνται και το αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ τους παραμένει ανοικτό σε ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις.

Αναφερόμενος στη σχέση που δημιουργείται ανάμεσα σε μια παράσταση «συγκεκριμένου χώρου» και του κοινού που την παρακολουθεί, ο Marvin Carlson υποστήριξε ότι οι

²⁸⁶ Birch & Tompkins (2012) 22.

²⁸⁷ Δαλκαβούκης & Δρίνης (2009) 314.

²⁸⁸ Birch & Tompkins (2012) 7.

²⁸⁹ Pearson & Shank (2001) 23.

²⁹⁰ Birch & Tompkins (2012) 1.

²⁹¹ Kaye (2000) 11.

παραστάσεις αυτές βγαίνουν από τα συμβατικά θέατρα και τοποθετούν ένα είδος θεατρικού σκηνικού γύρω από τους πολίτες και τις δραστηριότητες του περιβάλλοντός τους, προσκαλώντας το ακροατήριό τους να γίνει ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένο στην επιτελεστική πλευρά της αστικής ύπαρξης.²⁹² Το κοινό τοποθετείται σε μια εντελώς διαφορετική σχέση με το κείμενο, τον τόπο και τον σκοπό να υπάρχει εκεί.²⁹³ Βασικό χαρακτηριστικό τέτοιων δημόσιων καλλιτεχνικών δρωμένων είναι το αναπάντεχο για τους πολίτες, αφού καταλαμβάνουν τον δημόσιο αστικό χώρο, μετατρέποντας τον σε ένα χώρο αδιαμεσολάβητης και ανοικτής καλλιτεχνικής αλληλεπίδρασης. Η Fiona Wilkie στο βιβλίο της *Mapping the Terrain*, υποστηρίζει ότι για πολλές θεατρικές ομάδες που φεύγουν από τα παραδοσιακά θέατρα, ο λόγος είναι «ρητά πολιτικός».²⁹⁴ Οι καλλιτέχνες δεν κάνουν κατ' ανάγκη πολιτική τέχνη, αλλά «κάνουν τέχνη με πολιτικό τρόπο».²⁹⁵

Η σωματική κατάσταση του θεατή κατά τη διάρκεια της παράστασης, το ξεβόλεμα από τα αναπαυτικά καθίσματα του παραδοσιακού θεάτρου, η περιορισμένη ή διακεκομμένη ορατότητα, η έκθεση σε μυρωδιές, ο έντονος φωτισμός ή η θερμοκρασία, είναι μερικοί από τους παράγοντες που επηρεάζουν τον τρόπο που βιώνουν οι θεατές την παράσταση. Οι ηθοποιοί αξιοποιούν τις αντιδράσεις των θεατών και συνομιλούν με το κοινό, η συμμετοχή του οποίου επηρεάζει την εξέλιξη και την εξέλιξη της παράστασης.²⁹⁶ «Η πόλη εμπλουτίζεται με νέες αφηγήσεις, νέες νοηματοδοτήσεις και νέες χρήσεις μέσω της προσωρινής κατάλυσης των «κανονικοτήτων» που καθορίζουν το αστικό βίωμα».²⁹⁷

3.2.2. Παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου» (site-specific theatre) στην Κύπρο

Παραστάσεις με τη μορφή του «θεάτρου συγκεκριμένου χώρου» στην Κύπρο, πέρα από τις παραστάσεις της Πειραματικής Σκηνής τη δεκαετία του 1970, οι οποίες λαμβάναν χώρα σε μπουάτ, γκαλερί ή σε άλλους μη θεατρικούς χώρους που διαμορφώνονταν ειδικά για την εκάστοτε παράσταση, καταγράφονται για πρώτη φορά με την έλευση της νέας χιλιετίας, όταν ορισμένοι σκηνοθέτες επιλέγουν το είδος αυτό ως βασικό αισθητικό, ενίοτε και ιδεολογικό, μέσο έκφρασης. Αξίζει να σημειωθεί ότι νέοι σκηνοθέτες, αποκλειστικά, οι οποίοι επιστρέφουν στην Κύπρο μετά από σπουδές σκηνοθεσίας στο εξωτερικό, και δραστηριοποιούνται στο

²⁹² Carlson (2014) 24.

²⁹³ Pearson (2010) 7.

²⁹⁴ Wilkie (2002) 144.

²⁹⁵ Haedicke (2013) 6.

²⁹⁶ Μάρκου (2010) 9.

²⁹⁷ Σάββα (2015) 3.

θέατρο μετά το 2000, έχοντας αποκτήσει εμπειρία κυρίως στον ευρωπαϊκό και αμερικάνικο χώρο, καταθέτουν αυτές τις νέες αισθητικές προτάσεις.

Καθιερωμένες ομάδες στο είδος αυτό είναι η Fresh Target Theatre Ensemble ιδρυθείσα από τον Πάρι Ερωτοκρίτου, η Paravan Proactions από τους Χάρη Καυκαρίδη και Μελίτα Κούτα, η ομάδα Open Arts από την Αθηνά Κάσιου, το Φανταστικό θέατρο από τη Μαγδαλένα Ζήρα και η Alpha Square από τον Ανδρέα Αραούζο. Παράσταση «συγκεκριμένου χώρου» ανέβασαν επίσης η Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ, η Rooftop Theatre Group και η ομάδα Persona.²⁹⁸

Τονίζεται ότι κάποιες από τις παραστάσεις που αναλύονται τόσο στην παρούσα όσο και στις επόμενες ενότητες ενδεχομένως θα μπορούσαν να ενταχθούν παράλληλα και σε κάποιο άλλο σκηνικό είδος, το οποίο επισημαίνεται στην εκάστοτε περίπτωση. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, τα όρια ανάμεσα στις θεατρικές μορφές είναι ρευστά.

Fresh Target Theatre Ensemble

Η ομάδα Fresh Target Theatre Ensemble,²⁹⁹ ιδρυθείσα το 2010 από τον Πάρι Ερωτοκρίτου, τον Γιάννη Γαβριηλίδη και τον Γιώργο Ιωάννου, βάζει τον ηθοποιό και την υποκριτική διαδικασία στο επίκεντρο της παράστασης. Το κοινό σκεπτικό που διέπει όλες τις παραγωγές της ομάδας είναι η επιθυμία για ανταλλαγή μεταξύ ηθοποιών, χώρου και θεατών, με θεματικές που εστιάζουν και διερευνούν διάφορες πολιτικές και κοινωνικές πτυχές του σύγχρονου τρόπου ζωής. Σε συνεργασία με τους Paravan Proactions, η ομάδα ανέβασε την παράσταση *Συμβόλαιο εργασίας*³⁰⁰ (2011), βασισμένη στο έργο *Contractions* του Mike Bartlett (2008), σε σκηνοθεσία Πάρι Ερωτοκρίτου. Η παράσταση κατατάσσεται από τον κυπριακό Τύπο στο «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» και μάλιστα κρίνεται αναγκαίο να δοθεί και ο ορισμός του είδους: «Αυτό το είδος θεάτρου ανήκει στην κατηγορία του site-specific, όπου η παράσταση πραγματοποιείται όχι σε θέατρο αλλά σε πραγματικό χώρο του οποίου τα φυσικά χαρακτηριστικά και οι περιορισμοί χρησιμοποιούνται ως μέρος της παράστασης».³⁰¹

Πρόκειται για μια μαύρη κωμωδία που πραγματεύεται τις σύγχρονες σχέσεις αλληλεξάρτησης, που επικρατούν στις πολυεθνικές εταιρείες στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, όπου οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων υπόκεινται, όλο και περισσότερο, σε έλεγχο από τις δυνάμεις της αγοράς.

²⁹⁸ Η ομάδα Persona ανέβασε την παράσταση *Witsplit, 4+1 εποχές*, η οποία παρουσιάζεται στην ενότητα «Θέατρο της επινόησης».

²⁹⁹ Επίσημη ιστοσελίδα της Fresh Target Theatre Ensemble: <http://www.fresh-target.com/el/who-we-are>

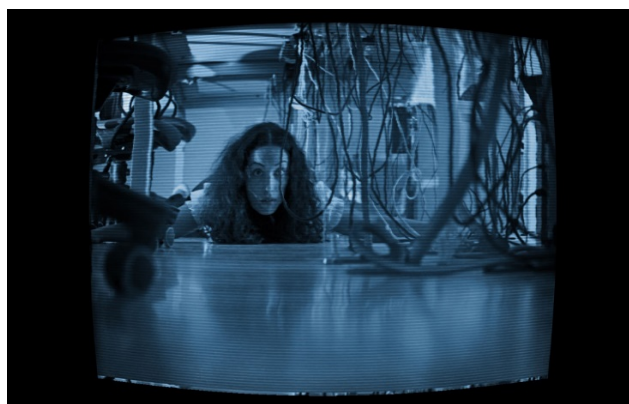
³⁰⁰ Συνέντευξη Πάρι Ερωτοκρίτου στη γράφουσα (5/3/2017).

³⁰¹ Σχίζα (2011) *Ο Φιλελεύθερος*, 8/11/2011.

Εν προκειμένω, η εταιρεία (C) απαγορεύει διά συμβολαίου στους υπαλλήλους της να συνάπτουν φιλικές ή συντροφικές σχέσεις μεταξύ τους, και αυτός ο περιορισμός αποτελεί τη βάση για την εξέλιξη της πλοκής. Είναι ένα έργο με δύο χαρακτήρες, τη διευθύντρια μιας πολυεθνικής εταιρείας και μια υπάλληλο. Το *Συμβόλαιο εργασίας* συνδύασε το θέατρο, τον κινηματογράφο και τον ηχητικό σχεδιασμό και παρουσιάστηκε στον δεύτερο όροφο του κτιρίου της πολυεθνικής δημοσκοπικής εταιρείας RAI, στο κέντρο της Λευκωσίας, που διαμορφώθηκε ειδικά για τις ανάγκες της παράστασης. Οι θεατές αρχικά περιπλανήθηκαν στα γραφεία, παρακολουθώντας παράλληλα μια υπάλληλο που δούλευε μανιωδώς. Ακολούθως, έφτασαν στην αίθουσα συνεδριάσεων, όπου παρακολούθησαν τη δράση καθισμένοι σ' ένα ειδικά διαμορφωμένο τραπέζι συσκέψεων ως μέλη του συμβουλίου της εταιρείας, στην οποία αναφέρεται το έργο. Επικεφαλής ήταν η διευθύντρια και, στην άλλη πλευρά, η υπάλληλος. Η ομάδα παραγωγής δημιούργησε το επικοινωνιακό προφίλ μιας φανταστικής εταιρείας (C), κατασκευάζοντας τηλεοπτική διαφήμιση για την εταιρεία, λογότυπο, επιστολόχαρτα, γραφική ύλη. Από τα βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης ήταν η έντονη χρήση της τεχνολογίας: τηλεδιασκέψεις, εταιρικά βίντεο, βιντεοπροβολές κ.ά. Χρησιμοποιήθηκε, επίσης, η τηλεόραση, τοποθετημένη πίσω από τη διευθύντρια, από όπου το κοινό μπορούσε να παρακολουθεί ταυτόχρονα και τις αντιδράσεις της υπαλλήλου που καθόταν απέναντι της. Τόσο η επιλογή του χώρου, όσο και η δημιουργία επικοινωνιακού προφίλ της εταιρείας και η έντονη χρήση της τεχνολογίας στόχευαν στην ένταξη των θεατών στο εργασιακό περιβάλλον μιας πολυεθνικής, ώστε η εμπειρία τους να είναι όσο το δυνατόν πιο ζωννή και βιωματική. Η παράσταση φαίνεται να αντιμετωπίζεται θετικά από κριτικές που εντοπίστηκαν, στις οποίες σχολιάζεται η σκηνοθεσία του Ερωτοκρίτου, χωρίς όμως αναφορά στην επιλογή του χώρου παράστασης. Γράφει η Μωυσέως σε κριτική της: «Μια εντυπωσιακή παραγωγή από νέους ανθρώπους, άρτια στημένη»,³⁰² και η Μολέσκη σημειώνει: «Οι επιλογές των κειμένων που επέλεξε να σκηνοθετήσει ή να παρουσιάσει ο Πάρις Ερωτοκρίτου με την Fresh Target Theatre από μόνες τους προκαλούν σεβασμό. Η ευρηματική και αποτελεσματική του σκηνοθεσία στο *Συμβόλαιο Εργασίας* ενδυναμώνει τον σεβασμό μας».³⁰³

³⁰² Μωυσέως (2011α) *Πολίτης*, 7/11/2011.

³⁰³ Μολέσκη (2011α) *Ο Φιλελεύθερος*, 7/11/2011.



Από την παράσταση *Συμβόλαιο Εργασίας*, αρχείο Fresh Target Theatre Ensemble

Φωτογραφίες: Γιώργος Ιωάννου/Μελίτα Κούτα

Η *Νέα Τάξη Πραγμάτων II*³⁰⁴ (2011), συρραφή τεσσάρων μονόπρακτων του Harold Pinter (*Η Νέα Παγκόσμια Τάξη Πραγμάτων, Ένα Ακόμα και Φύγαμε, Συνέντευξη Τύπου, Ακριβώς*), ήταν μια ακόμη συμπαραγωγή των Fresh Target Theatre Ensemble και Paravan Proactions, σε σκηνοθεσία Πάρι Ερωτοκρίτου. Της παράστασης αυτής προηγήθηκε η *Νέα Τάξη Πραγμάτων I*, που αποτέλεσε την πρώτη παραγωγή της ομάδας με το όνομα *Fresh Target Theatre*, καθώς και την πρώτη παράσταση στον ειδικά διαμορφωμένο χώρο στο υπόγειο του τότε νεοσύστατου Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης στην Αθήνα, τον οποίο η ομάδα παραγωγής μαζί με τους αρχιτέκτονες (aka-lab architects) διαμόρφωσε σε ένα μυστικό κρατικό οργανισμό ειδικά για τις ανάγκες της παράστασης. Η *Νέα Τάξη Πραγμάτων II* έλαβε χώρα στο υπόγειο του Σατιρικού Θεάτρου, όπου στήθηκε ένας μυστικός κρατικός οργανισμός ασφαλείας ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος, ο οποίος γιόρταζε την εγκαθίδρυσή του, επιδεικνύοντας σε «εκλεκτούς» προσκεκλημένους τις μεθόδους καταστολής που χρησιμοποιούσε. Μέσα σ' αυτό το

³⁰⁴ Συνέντευξη Πάρι Ερωτοκρίτου στη γράφουσα (5/3/2017).

περιβάλλον, οι θεατές, που έπαιζαν τον ρόλο των «εκλεκτών» επισκεπτών, φορώντας ειδικά καρτελάκια, «ξεναγήθηκαν» στους χώρους και γνώρισαν τις πρακτικές «διαφύλαξης» των αξιών του κράτους και «συμμόρφωσης» των διαφωνούντων. Στον χώρο της παράστασης στήθηκε ένα μουσείο, που επιμελήθηκε ο Κωνσταντίνος Ταλιώτης, με θέμα το πώς η τέχνη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως προπαγάνδα. Εκεί το κοινό κλήθηκε να θαυμάσει τα ιστορικά επιτεύγματα του οργανισμού πριν την έναρξη της παράστασης. Το μονόπρακτο *Ακριβώς* του Pinter παρουσιάστηκε σε μορφή ταινίας μικρού μήκους, την οποία είχαν την ευχέρεια να παρακολουθήσουν ορισμένοι μόνο θεατές, που επιλέγονταν από τον ηθοποιό-ξεναγό στο μουσείο, πριν ξεκινήσει η παράσταση. Ακολούθως, το κοινό κατευθύνθηκε προς την επόμενη περιοχή, όπου μια βίαιη ανάκριση έλαβε χώρα πίσω από ένα γυάλινο παράθυρο και συνεχίστηκε μέσα από μακρινούς και σκοτεινούς διαδρόμους στο τμήμα αρχείων του καθεστώτος. Ακολούθησε η σκηνή στο γραφείο του επικεφαλής ανακριτή και η συνέντευξη Τύπου με τον υπουργό και τους «υπαλλήλους» σε πολυτελή αυτοκίνητα. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η παράσταση αποτελούσε μελέτη για το πώς μπορεί ο καθένας να γίνει συνένοχος σε ενέργειες των απολυταρχικών κρατών εξαιτίας της απάθειάς του, όπως στην προκειμένη περίπτωση, όπου οι θεατές αντιλαμβάνονταν τον ρόλο τους ως «συνένοχοι» βουβοί ηθοποιοί, με το πέρας της παράστασης.³⁰⁵

Ο Ερωτοκρίτου και σε αυτή την παράσταση στοχεύει στην εμπλοκή των θεατών στη δράση, στοιχείο που σχολιάζεται και θεωρείται έξυπνο σκηνοθετικό εύρημα στις δύο κριτικές που εντοπίστηκαν. Γράφει η Μολέσκη: «η συγκεκριμένη παραγωγή δεν μπορεί να ιδωθεί ως απλή παράσταση και η συμμετοχή που απαιτείται από τους θεατές είναι ενεργός. Το εύρημα των συνδημιουργών είναι να εγκλωβίσουν το κοινό στο ρόλο των συνενόχων [...]».³⁰⁶ Η Παπαστεφάνου σχολιάζει την απουσία προγράμματος στην παράσταση, την οποία συνδέει με τη σκηνοθεσία: «από μια άποψη, αυτή η απουσία προγράμματος και οποιωνδήποτε πληροφοριών είναι εύστοχη γιατί προστατεύει τον αιφνιδιασμό, το περίφημο αισθητικό shock effect, που είναι κεντρικής σημασίας για το έργο και το ανέβασμά του, αυτή η απουσία πληροφόρησης είναι επίσης σημαντική γιατί ωθεί σε έρευνα και αναζήτηση πληροφοριών για το έργο -πράγμα που υπηρετεί γενικότερα το πνεύμα της πιντερικής διαμαρτυρίας, το οποίο καταγγέλλει την άμβλυνση της ερευνητικής και κριτικής διάθεσης των σύγχρονων πολιτών και την απροθυμία τους ως προς το να θέτουν ερωτήματα [...] Η παράσταση, όμως, είναι

³⁰⁵ Συνέντευξη Πάρι Ερωτοκρίτου στη γράφουσα (5/3/2017).

³⁰⁶ Μολέσκη (2011β), *Ο Φιλελεύθερος*, 13/3/2011.

εκπληκτική από κάθε άποψη. Ξεκινά με τη δυναμικότητα και πρωτότυπη τοποθέτηση των θεατών μέσα στο κλίμα της νέας τάξης πραγμάτων, σε ένα μεγαλοαστικό εκθεσιακό χώρο που δοξολογεί τη νέα τάξη, αλλά όπου κυριαρχεί μια ατμόσφαιρα άγνοιας, αβεβαιότητας ως προς την πορεία των γεγονότων, ανωνυμίας, έλλειψη λογοδότησης από μέρους των ιθυνόντων, απουσίας δυνατότητας ερωτήσεων και απόδοσης εξηγήσεων -κάποια δηλαδή, από τα βασικά χαρακτηριστικά που έχουν αποδοθεί στην παγκοσμιοποίηση από τη συναφή βιβλιογραφία [...].³⁰⁷

Οι δύο αυτές παραστάσεις του Ερωτοκρίτου, μαζί με δύο άλλες που ανέβηκαν την ίδια χρονιά (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* σε σκηνοθεσία Αθηνάς Κάσιου, *Witsplit*, 4+1 εποχές σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη), όλες από σκηνοθέτες με καταβολές σε πανεπιστημιακές σχολές σκηνοθεσίας του εξωτερικού, θα λέγαμε, ότι σηματοδοτούν την εμφάνιση του «θεάτρου συγκεκριμένου χώρου» ως είδος στο κυπριακό θέατρο.



Από την παράσταση *Η Νέα Τάξη Πραγμάτων II*, αρχείο Fresh Target Theatre Ensemble

³⁰⁷ Παπαστεφάνου (2011) *Άνευ*, τεύχ.40, 82.

Paravan Proactions

Η ομάδα Paravan Proactions, ιδρυθείσα το 2006 από τον Χάρη Καυκαρίδη και τη Μελίτα Κούτα, διερευνά πειραματικούς τρόπους παραγωγής και παρουσίασης θεάτρου, περφόρμανς, χορού, μουσικής και εικαστικών τεχνών. Συγκεντρώνει νέους καλλιτέχνες από διαφορετικούς κλάδους για να παράγει πρωτότυπα έργα μέσω δημιουργικού διαλόγου, εργαστηρίων και ανταλλαγής ιδεών³⁰⁸ και ασχολείται ιδιαίτερα με σκηνικά είδη όπως το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» και το «θέατρο επινόησης». Ακολουθεί παρουσίαση και ανάλυση παραστάσεων της ομάδας που θεωρούνται αντιπροσωπευτικά δείγματα του σκηνικού είδους «θέατρο συγκεκριμένου χώρου». Το *Παλτό* (2013), βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Nikolai Gogol και σκηνοθετημένο συλλογικά (Μελίτα Κούτα, Διομήδης Κουφτερός, Φώτης Νικολάου, Χάρης Καυκαρίδης, Νεκτάριος Θοδώρου, Μάριος Μεττής, Ελένη Σιδερά), έλαβε χώρα σε μια πρώην δημοφιλή καφετέρια επί της οδού Μακαρίου³⁰⁹ στη Λευκωσία –και τότε ξενοικίαστο κατάστημα, όπως πολλά τότε στην οδό αυτή. Η επιλογή του χώρου παράστασης είναι ιδεολογικά αφορμώμενη από την οικονομική κρίση στην οποία είχε διέλθει η Κύπρος από το 2013, αφού στη συγκεκριμένη παράσταση η σκηνοθετική ομάδα βασίστηκε στην ιδέα της χαμένης αίγλης ενός τόπου, μιας γενιάς και μιας κατάστασης, στέλνοντας έτσι τα δικά της μηνύματα για την οικονομική κρίση στο νησί. Σύμφωνα με τη Μελίτα Κούτα, «η καφετέρια προ οικονομικής κρίσης ήταν χώρος επίδειξης πλούτου. Το χαμένο παλτό του Gogol ήταν ο χαμένος χώρος του καφέ».³¹⁰

Πρόκειται για περιπατητική (promenade) παράσταση, αφού το κοινό κινήθηκε σε όλους τους χώρους του καφέ, εσωτερικούς και εξωτερικούς, ακόμη και στον δρόμο. Με στόχο να ξυπνήσουν μνήμες και εμπειρίες από τον χώρο αυτό, το κοινό τοποθετήθηκε εξαρχής στο κέντρο της δράσης, μέσω της συνεχούς αλληλεπίδρασης μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Ενδιαφέρον στοιχείο της παράστασης ήταν η πολλαπλή αφήγηση: λόγος, κίνηση, χορός, θεατρικές μάσκες, ζωντανή μουσική και τραγούδι. Ο φορμαλισμός ήταν έκδηλος σε αρκετές σκηνές με έντονη κίνηση και απουσία λόγου. Βασικό χαρακτηριστικό που εξασφάλιζε την αποστασιοποίηση του κοινού από τη θεατρική πράξη ήταν ο τριτοπρόσωπος λόγος σε αρκετά σημεία της παράστασης. Για παράδειγμα, «ο Ακάκι Ακάκεβιτς είπε...» ή «και ο ράφτης του απάντησε...». Ιδιαίτερα εντυπωσιακή ήταν η τελευταία σκηνή, κατά την οποία οι καλλιτέχνες

³⁰⁸ Επίσημη ιστοσελίδα Paravan Proactions: <https://www.paravan.org/about>

³⁰⁹ Πολυσύχναστος εμπορικός δρόμος στη Λευκωσία, ο οποίος προ οικονομικής κρίσης έσφυζε από ζωή.

³¹⁰ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/12/2016).

που ενσάρκωναν το «φάντασμα» του Ακάκι, οδήγησαν το κοινό έξω από την καφετέρια και ύψωσαν την ανακοίνωση «FOR RENT». Η αντιπαράθεση των «φαντασμάτων» του Ακάκι με τους πελάτες-«φάντασμα» αποτέλεσε μια ισχυρή και συναισθηματικά φορτισμένη εικόνα.

Η σκηνοθεσία της παράστασης ήταν αποτέλεσμα κινησιολογικών εργαστηρίων που διοργάνωσε η σκηνοθετική ομάδα, σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, και δεν προήλθε από κατευθυνόμενες πρόβες. Το κείμενο της παράστασης βασίστηκε κυρίως στο κείμενο του Gogol, εμπλουτισμένο με αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών και της ομάδας σκηνοθεσίας. Ταυτόχρονα, βασικό χαρακτηριστικό του ενδυματολογικού κώδικα αποτέλεσαν τα παλτό που φορούσαν όλοι οι ηθοποιοί. Η Μολέσκη σε κριτική της συνδέει άμεσα την επιλογή του χώρου με την παράσταση και σημειώνει: «η επιλογή του έργου είναι ιδιοφυής για τον χώρο και τον χρόνο της παραγωγής [...] σ' ένα χώρο ο οποίος έχασε τη δική του υπόσταση, τη δική του πλαστή, όπως αποδείχτηκε, ταυτότητα του κοσμικού κέντρου, του συμβόλου της ευμάρειας και του κοινωνικού στάτους. Η γύμνια του Da Capo της Μακαρίου, του κέντρου της Λευκωσίας, της (ξαφνικά) πρώην εποχής της ζωής μας, έγινε υπόβαθρο της παράστασής τους».³¹¹ Επίσης, ο Σαββινίδης σχολιάζει τη μεταφορά του διηγήματος στη σκηνή: «η σκηνοθετική ομάδα δεν αποδομεί, ούτε απομακρύνεται από την αφήγηση, το κείμενο, που ούτως ή άλλως μέχρι το τέλος ξεφεύγει στο γκροτέσκο». Καταλήγοντας στο ότι «τα σκηνικά υλικά που χρησιμοποιεί προκαλούν έλλειμμα συγκέντρωσης, οι εναλλαγές εικόνων και χώρων κουράζουν και απομένει να πλανάται μόνο το κέφι και ο ενθουσιασμός των συμμετεχόντων-συντελεστών και θεατών».³¹² Τη μεταφορά σχολιάζει και η Τουμάζου: «αν και βασισμένη στο διήγημα του Γκογκόλ, έχω την αίσθηση ότι [η παράσταση] πήρε το δικό της δρόμο, εξού και το τέλος μένει πιο ασαφές από το λογοτέχνημα, με διακριτικές αυτοαναφορές αλλά και εστίαση στη δραματουργική εικονοποίηση της αφήγησης».³¹³

Πρέπει να επισημανθεί ότι η παράσταση δυνητικά ανήκει και στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», αφού το κείμενο του Gogol αποτέλεσε μόνο ένα από τα στοιχεία του σκηνικού κειμένου της παράστασης, όπου, όπως ήδη λέχθηκε, η αφήγηση βασίστηκε σε ποικίλες εκφραστικές μορφές.

³¹¹ Μολέσκη (2013α) *Ο Φιλελεύθερος*, 13/10/2013, 6.

³¹² Σαββινίδης (2013γ) 25/10/2013: [https://tehnovlepsias.blogspot.com/2013/10/blog-post_25.html#more]

³¹³ Τουμάζου (2013α) *Time Out Cyprus*, Νοέμβριος, 57.



Από την παράσταση *Το παλτό*, αρχείο Paravan Proactions

Η επόμενη παραγωγή της Paravan Proactions *Η καρδιά ενός σκύλου*³¹⁴ (2014), βασισμένη στο ομότιτλο διήγημα του Michail Bulgakov και σκηνοθετημένη από τον Πάρι Ερωτοκρίτου, παρουσιάστηκε σε μια εγκαταλειμμένη ωτορινολαρυγγολογική κλινική στην παλιά Λευκωσία. Η επιλογή του χώρου της κλινικής κρίθηκε ιδιαίτερα κατάλληλη για την ιστορία ενός γιατρού που κάνει πειράματα μετάλλαξης στα ζώα, που είναι το θέμα του έργου του Bulgakov. Η παράσταση απαιτούσε την εμπλοκή του κοινού και ήταν σε μεγάλο βαθμό περιπατητική, ακολουθώντας μια διαδρομή εξερεύνησης στους χώρους της παλιάς κλινικής, με τους θεατές να ξεκινούν από την αίθουσα αναμονής στο ισόγειο, όπου διαδραματιζόταν η αρχική σκηνή. Ακολούθως, οι ηθοποιοί χώριζαν τους θεατές σε ολιγάριθμες ομάδες και τους οδηγούσαν στους διάφορους χώρους της κλινικής, όπου μυσούνταν στα μυστικά του κάθε χώρου: επισκέφτηκαν τους χώρους όπου ο γιατρός διενεργούσε τα πειράματα και γνώρισαν όλους τους χαρακτήρες του έργου στην καθημερινότητά τους. Η περιήγηση είχε ως τελικό προορισμό την ταρατσα του κτηρίου, όπου εκτυλίσσονταν οι τελευταίες σκηνές του έργου. Η χρήση των τοίχων γειτονικών κτηρίων για βιντεοπροβολές, οι οποίες δημιουργούσαν την αίσθηση στο κοινό ότι η παράσταση εκτυλισσόταν περιμετρικά της ταρατσας, αποτελούσε έξυπνο σκηνικό εύρημα. Η Μερόπη Μωυσέως γράφει για την παράσταση: «Η *Καρδιά ενός σκύλου* είναι ένα ανορθόδοξο κείμενο [...]. Με “ανορθόδοξες” θεατρικές πρακτικές το αντιμετώπισε και ο σκηνοθέτης του Πάρις Ερωτοκρίτου, σε μια από τις καλύτερες κατά την άποψή μου σκηνοθετικές του δουλειές: κατάφερε να εμπλέξει το κοινό ως μέρος της παράστασης, με ανώδυνο τρόπο».³¹⁵

³¹⁴ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/12/2016).

³¹⁵ Μωυσέως (2014) *Πολίτης*, 19/5/2014.

Open Arts

Η ομάδα Open Arts, ιδρυθείσα το 2008 από τη σκηνοθέτιδα Αθηνά Κάσιου, ασχολήθηκε αρκετά με το πειραματικό θέατρο και κυρίως με το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου», αν και τα τελευταία χρόνια η δράση αυτή έχει περιοριστεί στο δικό της θέατρο, το Space,³¹⁶ το οποίο διαμορφώνεται κάθε φορά ανάλογα με τις απαιτήσεις του εκάστοτε έργου. Ήδη η επιλογή του ονόματος του θεάτρου (Space) από τη σκηνοθέτιδα μαρτυρεί ότι ο χώρος της παράστασης αποτελεί γι' αυτήν μία από τις βασικές παραμέτρους της θεατρικής διαδικασίας που δεν παύει ποτέ να διερευνά. Σε συνέντευξή της η Κάσιου επισημαίνει: «ο χώρος για μένα είναι σημαντικός, γιατί είναι μέρος της εμπειρίας και καθορίζει τη σχέση του θεατή με το έργο, τους χαρακτήρες, όλος ο χώρος γίνεται μέρος του σκηνικού χώρου. Αν είσαι κοντά ή μακριά από τη δράση αλλάζει το πώς συσχετίζεσαι με αυτό που βλέπεις. Αν είσαι σε ένα σκοτεινό ή φωτεινό μέρος –είσαι ενεργός ή παθητικός θεατής. Αν είσαι ανάμεσα σε μεγάλο αριθμό θεατών ή μικρό. Ακόμα και σε μια συμβατική σκηνή, πάλι όλος ο χώρος αλλάζει την εμπειρία σου. Προσπαθούμε να το έχουμε πάντα αυτό υπόψη και να χρησιμοποιούμε τα εργαλεία που έχουμε διαθέσιμα για να επικοινωνήσουμε με την ιστορία όσο καλύτερα μπορούμε».³¹⁷

Εδώ θα μελετηθούν δύο αντιπροσωπευτικές παραγωγές «συγκεκριμένου χώρου» της ομάδας, το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Shakespeare και ο *Βυσσινόκηπος* του Chekhov. Το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (2011) παρουσιάστηκε σε περιβόλι, το οποίο η Κάσιου μετέτρεψε στο μαγικό δάσος του Shakespeare. Σε συνέντευξή της ανέφερε: «εδώ και καιρό ήθελα να κάνω κάτι στο περιβόλι. Από μόνος του ως χώρος είναι υπέροχος. Αφήνει περιθώρια να φανταστείς διάφορα».³¹⁸ Ως εκ τούτου, εκμεταλλεύτηκε την ελευθερία που της χάριζε ο χώρος του περιβολιού, για να παίξει με στοιχεία όπως το μυστήριο, το παιχνίδι και ο συνδυασμός του φυσικού και του τεχνητού, ενώ έκρυψε θεατρικούς προβολείς μέσα στις φυλλωσιές. Η σκηνοθέτιδα έκτισε τον κόσμο του έργου γύρω από τους θεατές, οι οποίοι έμπαιναν μέσα στον σκηνικό χώρο, ελεύθεροι να τον εξερευνήσουν και να ανακαλύψουν πράγματα, ακολουθώντας τη δράση.³¹⁹ Η παράσταση υπήρξε έντονα βιωματική γι' αυτούς, αφού κατά την περιπλάνησή τους στον χώρο του περιβολιού απολάμβαναν τις μυρωδιές της άνοιξης, καθώς η παράσταση ανέβηκε μήνα Μάιο. Η σύνθεση της μουσικής ανήκε στον Chris Bathgate, ο οποίος την

³¹⁶ Πρόκειται για ένα παλιό εμπορικό κατάστημα στη Λευκωσία, που διαμορφώθηκε από τη σκηνοθέτιδα Αθηνά Κάσιου και χρησιμοποιείται ως χώρος καλλιτεχνικών εκδηλώσεων.

³¹⁷ Συνέντευξη Αθηνάς Κάσιου στον Αντώνη Γεωργίου, *Χαραυγή*, 21/5/2017.

³¹⁸ Συνέντευξη Αθηνάς Κάσιου στη Μερόπη Μουσέως (*Πολίτης*, 10/4/2011).

³¹⁹ Συνέντευξη Αθηνάς Κάσιου στη γράφουσα (19/12/2016).

εκτελούσε ζωντανά κατά τη διάρκεια της παράστασης, ενώ βρισκόταν μέσα στο περιβόλι, χρησιμοποιώντας κιθάρα και πιάνο.



Από την παράσταση *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, αρχείο Open Arts

Ο *Βυσσινόκηπος* του Chekhov (2012) παρουσιάστηκε σε ένα εγκαταλειμμένο παλιό λούνα παρκ (Tivoli).³²⁰ Η Κάσιου δικαιολογεί την επιλογή του χώρου, υποστηρίζοντας ότι το έργο αναφέρεται σε μια χαμένη εποχή, σε μία χαμένη αθωότητα στην οποία δεν μπορείς να γυρίσεις πίσω, γιατί τα δεδομένα έχουν αλλάξει. Το Tivoli έχει μια παράλληλη ιστορία σε σχέση με το έργο, αφού βρίσκεται σε μια κατάσταση μη αναστρέψιμη. «Όταν έκλεισε το πιο παλιό λούνα παρκ της Λευκωσίας, μετά από 45 χρόνια λειτουργίας, οι κάτοικοι της Λευκωσίας ένωσαν ένα «τέλος εποχής».³²¹ Οι θεατές κουβαλούσαν την ιστορία και τις μνήμες τους από το Tivoli, κάτι που αποτελούσε ζητούμενο από τη σκηνοθέτιδα: υπήρχε το Tivoli, η ιστορία του βυσσινόκηπου και η ιστορία του θεατή που είχε βιώματα από το λούνα παρκ. Η παράσταση λειτούργησε σχεδόν προφητικά, δεδομένων των αιφνίδιων γεγονότων που ακολούθησαν της περιόδου της οικονομικής κρίσης, η οποία σήμανε το τέλος μιας εποχής και την απαρχή μιας νέας. Παρόλο που το κείμενο του Chekhov χρησιμοποιήθηκε αυτούσιο από τη σκηνοθέτιδα η παράσταση κατατάσσεται στο μεταδραματικό θέατρο εξαιτίας της κατάλυσης της έννοιας του συμβατικού θεατρικού χώρου, καθώς ένα ολόκληρο λούνα παρκ λειτούργησε ως το σπίτι στον *Βυσσινόκηπο*, όπου κάθε παιχνίδι αποτελούσε και ένα δωμάτιο, αλλά και της εμπλοκής του κοινού στη διαδικασία της παράστασης, ξεβολεύοντάς το από τα αναπαυτικά καθίσματα του συμβατικού θεατρικού χώρου και δίνοντάς του την ευκαιρία να αποτελέσει μέρος της δράσης. Επιπλέον, η

³²⁰ Το Tivoli βρισκόταν στο χώρο της Κρατικής Έκθεσης στη Λευκωσία.

³²¹ Τηλεφωνική συνέντευξη Αθηνάς Κάσιου στη γράφουσα (19/12/2016).

σκηνοθέτης κατάφερε να μεταφέρει στο κοινό το κωμικό στοιχείο, που ο ίδιος ο Chekhov θεωρούσε ότι χαρακτηρίζει τα έργα του. Οι θεατές ακολουθούσαν συνεχώς τη δράση και μάλιστα, στο τέλος του έργου, στη διάρκεια της σκηνής με το πάρτι, εμπλέκονταν ενεργά και υποδύονταν τους καλεσμένους, ενώ ακόμη και ο ιδιοκτήτης του λούνα παρκ λάμβανε μέρος, καθώς περνούσε με το τρενάκι του.

Σε επίσκεψη του στην Κύπρο ο Έλληνας δημοσιογράφος Δημήτρης Μαστρογιαννίτης παρακολουθώντας την παράσταση, παραθέτει στην κριτική του τις αρχικές του επιφυλάξεις για την επιλογή του χώρου από την Κάσιου: «το παρακολουθήσαμε με μεγάλη περιέργεια και μεγάλες αμφιβολίες για το πείραμα αυτό, στο χώρο του υπό διάλυση Λούνα Παρκ Τίβολι. Παλιότερα είδαμε το όνειρό της αλλά και το δικό μας να υλοποιείται στους ελαιώνες του Στροβόλου [...] Αλλά τώρα... Τσέχοφ στο ύπαιθρο και στο εγκαταλελειμμένο Λούνα Παρκ Τίβολι; Ε, μήπως παραπάει; Μήπως πρωτοτυπία για την μοντερνιά και μοντερνιά για την πρωτοτυπία; [...]». Για να καταλήξει: «Και ω, του θαύματος, η Αθηνά Κάσιου μαζί με τους, ως επί το πλείστον, νεαρούς ηθοποιούς της, σ' αυτόν τον ανοιχτό χώρο, κατάφερε να μας μεταφέρει σε μικρά δωμάτια, σε ασφυκτικούς διαδρόμους, σε σταθμούς τρενών, σε σαλόνια και κουζίνες, να μας κάνει να κοιτάζουμε τους ανθρώπους του Τσέχοφ και τους εαυτούς μας μέσα στην απόλυτη μικρότητα και γελοιότητα τους/μας και να γελάσουμε μέχρι δακρύων [...] Ιδανική επιλογή, αν σκεφτεί κανείς πόσο ταίριαζε ο φορτισμένος από μνήμες χώρος με το συγκεκριμένο έργο».³²²



Από την παράσταση *Βυσσινόκηπος*, αρχείο Open Arts

³²² Μαστρογιαννίτης, *Athens Voice*, 27/3/2013.

[https://www.athensvoice.gr/culture/theater/37585_o-vyssinokipos-mia-profitiki-parastasi-stin-kypro]

Φανταστικό Θέατρο

Το Φανταστικό Θέατρο ιδρύθηκε το 2012 από μια ομάδα καλλιτεχνών (Μαγδαλένα Ζήρα, Δημήτρης Αληθινός, Γιώργος Τσαγγάρης, Έλενα Κατσούρη), οι οποίοι μοιράζονται το ίδιο όραμα για την κρίσιμη σημασία του θεάτρου στην κοινωνία. Για την κατάκτηση αυτού του στόχου, προτεραιότητα στο ρεπερτόριο και τις δραστηριότητές τους έχουν αφ' ενός τα κλασικά κείμενα της αρχαίας ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας δραματουργίας, και αφ' ετέρου η σύγχρονη εγχώρια θεατρική γραφή.³²³

Η παράσταση *Φορτουνάτος* (2015),³²⁴ σκηνοθετημένη από τη Μαγδαλένα Ζήρα, ανέβηκε αρχικά στο Μουσείο Χαρακτικής Χαμπή στη Λευκωσία, που διαμορφώθηκε ειδικά για την παράσταση. Ο *Φορτουνάτος* είναι ένα γερμανικό μυθιστόρημα της αναγεννησιακής λογοτεχνίας, που εκδόθηκε το 1509 στο Augsburg, και σε αυτό πρωταγωνιστεί ένας Κύπριος ταξιδιώτης από την Αμμόχωστο, ο Φορτουνάτος. Μεταξύ παραμυθιού και πρώιμου μυθιστορήματος, αποτελεί αφήγηση με περιπέτειες, ταξίδια σε ολόκληρο τον τότε γνωστό κόσμο, μεταφυσικά στοιχεία και έντονο κοινωνικό-πολιτικό σχόλιο. Η ραχοκοκαλιά του έργου είναι κυρίως αφηγηματική, με διαλογικά μέρη. Η ομάδα του Φανταστικού θεάτρου δημιουργεί ένα παιχνίδι με τη χαρακτηριστική, τον ήχο, την αφή και τη δραματοποίηση εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα αλλά και από τη μαγεία του ίδιου του χώρου. Στην παράσταση οι θεατές κινούνταν με κλειστά μάτια από δωμάτιο σε δωμάτιο, ακολουθώντας ήχους, αγγίγματα, μυρωδιές και ακούγοντας παράλληλα την ιστορία του Φορτουνάτου από τρεις ηθοποιούς. Στο φινάλε, άνοιγαν τα μάτια μπροστά σε μια εγκατάσταση στον χώρο, εμπνευσμένη από την ιδέα του ταξιδιού και από τις ξυλογραφίες της πρώτης έκδοσης του Φορτουνάτου.³²⁵ Σε μετέπειτα παρουσιάσεις της η παράσταση, που περιόδευσε σε διάφορους χώρους στην Κύπρο, βασιζόταν σε ένα λιτό σκηνικό αποτελούμενο από μια ξύλινη πλατφόρμα, πάνω στην οποία ένα μπουλούκι ηθοποιών, που ο καθένας υποδυόταν πολλούς ρόλους, κουβαλούσε ξύλα. Η σκηνοθετική προσέγγιση, εμπνευσμένη από το κείμενο και την εποχή του, παίρνει στοιχεία από τα λαϊκά δρώμενα της Αναγέννησης, από το θεατρικό μπουλούκι, τον περιπλανώμενο θίασο, από την *Commedia dell'Arte*.³²⁶ Γράφτηκε για την παράσταση: «η Μαγδαλένα Ζήρα έχοντας στη σκηνοθετική της φαρέτρα ένα ογκώδες υλικό, στο οποίο παρά τις λογοτεχνικές του αδυναμίες

³²³ Επίσημη ιστοσελίδα Φανταστικού Θεάτρου: <https://magdalenazira.wordpress.com/fantastico-theatro/>

³²⁴ Συνέντευξη Μαγδαλένας Ζήρα στη γράφουσα (30/1/2017).

³²⁵ Παναγιώτου (2015) *Ο Φιλελεύθερος*, 2/9/2015.

³²⁶ Συνέντευξη Μαγδαλένας Ζήρα στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/1/2017).

και τα δραματουργικά του κενά, κατόρθωσε να [...] δώσει σάρκα και οστά, τοποθετώντας το στη θεατρική σκηνή».³²⁷



Από την παράσταση *Φορουνάτος* (αρχοντικό Αξιοθέας), αρχείο Φανταστικού Θεάτρου

Η παράσταση *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*³²⁸ (2017), βασισμένη στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη, ανέβηκε σε σκηνοθεσία της Ζήρα στην περιοχή της «Πράσινης Γραμμής». Ο χώρος αποτελεί μια καίρια ιδεολογική επιλογή (φόντο ένας τοίχος με συρματοπλέγμα, ένα βομβαρδισμένο σπίτι δίπλα και μια σειρά σπιτιών απέναντι), αφού η «Πράσινη Γραμμή», όπως γράφει η Μολέσκη «έχει τέτοιο συμβολισμό που δύσκολα μπορούσε να επιτευχθεί αλλού. Εκεί έχουμε «σταθμεύσει» τον δικό μας στόλο, και οι ούριοι άνεμοι μας έχουν ξεχάσει».³²⁹ Η Ζήρα επισήμανε σε συνέντευξή της: «την κύρια αφήγηση του έργου συμπλήρωνε η παράλληλη αφήγηση της δικής μας ιστορίας, των δικών μας συναισθημάτων, της δικής μας μνήμης, συλλογικής και προσωπικής, σε σχέση με τον τόπο μας».³³⁰ Ο στόχος της Ζήρα επετεύχθη. Ο Παναγή έγραψε ότι «η παράσταση κατάφερε να δημιουργήσει ένα νήμα επικοινωνίας μεταξύ της δικής μας τραυματικής εμπειρίας του '74 και εκείνης του ελληνικού στρατού, παραμονές του Τρωικού πολέμου».³³¹ Η σκηνοθετίδα παρουσίασε το έργο του Ευριπίδη ως οικογενειακό και πολιτικό δράμα με σύγχρονους όρους, δημιουργώντας έτσι «απόσταση» του σκηνικού δρώμενου από τη λογοτεχνική του υπόσταση. Στα πλαίσια αυτής της «απόστασης», έγιναν προσθαφαιρέσεις στο κείμενο και εντάχθηκαν σκηνές κακοποίησης του γυναικείου Χορού στο

³²⁷ Ανυπόγραφο, *Η Καθημερινή*, «Η παράσταση που κερδίζει όχι μόνο στη σκηνή», 14/9/2015.
[<https://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/theatro-xoros/218568/?ctype=ar>]

³²⁸ Συνέντευξη Μαγδαλένας Ζήρα στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/1/2017).

Βίντεο από την παράσταση: <https://youtu.be/WpBYUMIYnVY>

³²⁹ Μολέσκη (2017α) *Ο Φιλελεύθερος*, 28/7/2017.

³³⁰ Ζήρα, περιοδικό *TimeOut Cyprus*, 18/9/17.

³³¹ Παναγή (2017α) *Άνευ*, τεύχ.64, 96.

ανδροκρατούμενο στρατόπεδο (με αναφορές στο βίωμα των προσφύγων, οι οποίοι διατάχθηκαν να εγκαταλείψουν τις εστίες τους διά των όπλων) και της βίαιης συμπεριφοράς των ανδρών. Ο ενδυματολογικός κώδικας της παράστασης, με πινελιές από τη δεκαετία του '70, ενίσχυε τον συσχετισμό της κυπριακής εμπειρίας του '74 και εκείνης του ελληνικού στρατού στην Τροία, με αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ θεατρικής και απτής πραγματικότητας δύσκολα να διακρίνονται.



Από την παράσταση *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, αρχείο Φανταστικού Θεάτρου

Alpha Square

Η Alpha Square,³³² παρόλο που ιδρύθηκε το 2002 από τον Ανδρέα Αραούζο προκειμένου να ενισχυθεί, όπως ο ίδιος δηλώνει, το αγγλόφωνο θέατρο στην Κύπρο, από το 2010, παράγει ταυτόχρονα και ελληνόφωνο. Ο Αραούζος παρόλο που δεν πειραματίζεται στις παραστάσεις του ως προς τη θεατρική φόρμα, στο θέμα του σκηνικού χώρου λειτουργεί ενίοτε εναλλακτικά. Ανέβασε δύο παραστάσεις που θα μπορούσαν να καταταχθούν στο είδος του «θεάτρου συγκεκριμένου χώρου». Η πρώτη ήταν η αγγλόφωνη παράσταση *Wilde Conversations* (2014),³³³ μία σύνθεση μονολόγων από τέσσερα έργα του Oscar Wilde (*Η σημασία του να είναι κανείς σοβαρός*, *Σαλώμη*, *Ένας ιδανικός σύζυγος*, *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*). Η παράσταση ανέβηκε στη γκαλερί Point Center for Contemporary Art στη Λευκωσία, όπου οι θεατές μετακινήθηκαν από το ισόγειο στον πρώτο όροφο, στο δεύτερο μέρος της παράστασης. Η επιλογή του χώρου, σύμφωνα με τον Αραούζο, συνάδει με το πνεύμα που χαρακτήριζε τον Oscar Wilde: «Ο ίδιος αποκαλούσε τον εαυτό του καθηγητή της αισθητικής και εμείς

³³² Επίσημη ιστοσελίδα της Alpha Square: <http://www.alphasquare.com.cy/profile/company>

³³³ Συνέντευξη Ανδρέα Αραούζου στη γράφουσα (30/4/2017).

παρουσιάζαμε τα έργα του σε μια γκαλερί».³³⁴ Ο χώρος της γκαλερί ενίσχυσε την ατμόσφαιρα που δημιουργούν τα έργα του Oscar Wilde, με λέξεις, χρώματα, ήχους που δημιουργούν εικόνες/σύμβολα, και λειτούργησε ευεργετικά τόσο προς την ίδια την παράσταση όσο και προς την πρόσληψή της από την κριτική. Όπως έγραψε η Μολέσκη: «με την ελεύθερη πλοήγηση σε τέσσερα κείμενα, με τη μορφή που μοιράζει την απόσταση μεταξύ του θεατρικού αναλογίου και της πλήρους σκηνικής δράσης («Wilde Conversations», εξάλλου), οι κυρίαρχοι στόχοι είναι ο εκλεπτυσμένος αισθητισμός και η γλωσσική λαμπρότητα». Ακόμη, σχολιάζει την τάση που παρατηρείται στις site-specific παραστάσεις, όπου η κατάλυση του συμβατικού θεατρικού χώρου εξασφαλίζει εγγύτητα ανάμεσα σε θεατές και ηθοποιούς: «Να προσθέσω ακόμα ένα χαρακτηριστικό της παράστασης, το οποίο, παρόλο που το συναντώ όλο και πιο συχνά στις κυπριακές σκηνές, θαυμάζω. Μιλώ για την αγέρωχη αντοχή των ηθοποιών στην κυριολεκτική εγγύτητα του κοινού».³³⁵ Ο Δημοσθένης γράφει για τη σκηνοθεσία του Αραούζου ότι «ανέδειξε κατά τρόπο υποδειγματικό τη δύναμη του κειμένου [...] αποτέλεσε ένα θεατρικό δρώμενο που έκανε τη διαφορά από άποψη καλλιτεχνικής ποιότητας».³³⁶



Από την παράσταση *Wilde Conversations*, αρχείο Alpha Square

³³⁴ Συνέντευξη Ανδρέα Αραούζου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/4/2017).

³³⁵ Μολέσκη (2014β) *Ο Φιλελεύθερος*, 18/5/2014.

³³⁶ Δημοσθένης (2014) *Ο Φιλελεύθερος*, 20/5/2014.

Η Alpha Square ανέβασε την επίσης αγγλόφωνη παράσταση του έργου *Heights* (2015) της Amy Fox, η οποία έλαβε χώρα σε μια ταράτσα στην παλιά πόλη της Λευκωσίας, τοποθετώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τους θεατές στον χώρο του έργου, αφού οι τρεις ήρωες είναι έγκλειστοι σε μια ταράτσα. Ο χώρος διαμορφώθηκε ειδικά για τις ανάγκες της παράστασης με το κοινό να κάθεται σε τραπεζάκια καφετέριας απολαμβάνοντας το ποτό του κατά τη διάρκειά της.

Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ

Πέρασαν 30 χρόνια από την ίδρυση του ΘΟΚ (1971), μέχρι ο οργανισμός να δημιουργήσει Πειραματική Σκηνή (2001), η οποία λειτούργησε παράλληλα με τις άλλες δύο σκηνές του, στον κλειστό χώρο του Θεάτρου της Αγοράς Αγίου Ανδρέα στη Λευκωσία, με στόχο «να δώσει χώρο σε εναλλακτικές παραγωγές, στο πνεύμα της έρευνας, καθώς και σε νέους δημιουργούς».³³⁷ Η Πειραματική Σκηνή λειτούργησε μέχρι το 2012 και στα χρόνια παρουσίας της ανέβασε είκοσι έξι παραστάσεις, στις οποίες ο πειραματισμός είχε ποικίλες μορφές. Ανέβηκαν τρεις παραστάσεις «πειραματικού μουσικού θεάτρου» (*Beauty Mark*, ιδέα του Γιώργου Χριστοδουλίδη, *Σώμα ξεβαμμένο μπλε* του Στέργιου Μαυρίκη, *Ινκόγνιτο*, ιδέα της Στέλλας Φυρογένη), δύο παραστάσεις «θεάτρου της επινόησης» (*On/Off (Life Cuts)* το κείμενο προέκυψε από τη δραματουργική ομάδα (Αντώνης Γεωργίου, Λέα Μαλένη, Γιώργος Ροδοσθένους, Λίζα Τσαγγαρίδου και οι ηθοποιοί της παράστασης), *In two minds*, ιδέα της Αθηνάς Κάσιου), μία παράσταση «συγκεκριμένου χώρου» (*Διαβολιάδα* του Michail Bulgakov) και μια «σωματικού θεάτρου» (*Λίγο ακόμα* επεξεργασία κειμένου Θανάσης Γεωργίου, Φώτης Νικολάου). Όλες οι υπόλοιπες παραστάσεις βασίζονται σε δοσμένα έργα, τα οποία οι σκηνοθέτες προσέγγισαν πειραματικά ή όχι, όπως, για παράδειγμα, *Τρωάδες* του Ευριπίδη, *Μαγικό θέατρο* του Λογγίνου Παναγή, *Ο δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια* του Μάριου Ποντίκα, *Σκίές στη σιωπή* του Γιώργου Σοφοκλέους κ.ά.· επίσης, σε έργα με πειραματική γραφή, όπως *Αγαπημένο μου πλυντήριο* του Αντώνη Γεωργίου, *Εχθροί εξ αίματος* του Αρκά, *Ο σκοινοβάτης* του Jean Genet, *Το σπίτι* του Μιχάλη Πιερή κ.ά., ενώ, τέλος, αξιοποιήθηκαν μύθοι ή βιογραφίες για να στηθεί η παράσταση, όπως η *Μεταμόρφωση*, βασισμένη στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου σε διασκευή Μαγδαλένας Ζήρα, και οι *Καταραμένοι ποιητές*, ιδέα της Κυρκαής Μάλαμα. Η Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ εγκαινιάστηκε με τη *Δεσποινίδα Μαργαρίτα* του Roberto Athayde.

³³⁷ ΘΟΚ, Κωνσταντίνου (2014α) στην επίσημη ιστοσελίδα: <http://www.thoc.org.cy/About-istoriki-anadromi,EL-ABOUT-01-02-01,EL>

Η Πειραματική Σκηνή, κατά τη βραχύβια παρουσία της, θα λέγαμε ότι, σε γενικές γραμμές, έμεινε πιστή στον στόχο της δίνοντας χώρο σε νέους καλλιτέχνες του εναλλακτικού θεάτρου να δοκιμάσουν νέες ιδέες, να πειραματιστούν και να εισάξουν καινούργια σκηνικά είδη στο κυπριακό θέατρο. Καταγράφονται όμως και παραστάσεις με πιο συμβατική σκηνοθετική προσέγγιση.

Η Αθηνά Κάσιου σκηνοθέτησε τη *Διαβολιάδα* του Bulgakov Michail (2012),³³⁸ την τελευταία παραγωγή της Πειραματικής Σκηνής, η οποία έλαβε χώρα σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους του νέου κτηρίου του ΘΟΚ, πριν αυτό ολοκληρωθεί και παραδοθεί. Το κοινό ακολουθούσε συνεχώς τη δράση σε όλους τους χώρους (εσωτερικούς-εξωτερικούς) του κτιρίου. Η Μολέσκη στην κριτική της για την παράσταση αναρωτιέται αν οι παραστάσεις συγκεκριμένου χώρου μπορούν να θεωρούνται ένα ξεχωριστό θεατρικό είδος, αφού παραβιάζεται μια από τις θεμελιώδεις θεατρικές συμβάσεις, αυτή της στατικότητας της θεατρικής δράσης, του περιορισμού της μέσα στο πλαίσιο της παραδοσιακής σκηνής. Θεωρεί ότι οι τεχνικές του είδους μοιάζουν περισσότερο με τις τεχνικές του κινηματογράφου, όπου ο θεατής αναγκάζεται να αποκτήσει την ενεργητικότητα ενός θεατή κινηματογράφου, καθώς τη θέση του ενός «κάδρου», του ενός σκηνικού στησίματος, παίρνει μια κινηματογραφική σειρά «κάδρων». Ο χρόνος, απαλλαγμένος από τα δεσμά της σκηνικής στασιμότητας, αποκτά την ιδιότητα της επιταχυνόμενης ροής. Επίσης, παρατηρείται διαφοροποίηση ως προς το «οπτικό μέγεθος» της φιγούρας του ηθοποιού στα μάτια των θεατών, λόγω της συνεχούς διαφοροποίησης της απόστασης μεταξύ του κοινού και των υποκριτών. Καταλήγει στο ότι όντως πρόκειται για ένα διαφορετικό είδος θεάτρου με δυναμικές απρόβλεπτες και ενδιαφέρουσες. Συγκεκριμένα, γράφει για την παράσταση ότι «η δημιουργικότητα της σκηνοθετίδας και των σκηνογράφων είναι αστείρευτη, οι συμβολισμοί (π.χ. ένα τέταρτο του ρολογιού, το μπαλκόνι που σπάει) υπονομεύουν τη γραμμική αφήγηση και προοικονομούν την εισβολή του φανταστικού στοιχείου».³³⁹

Αναφορά στην Πειραματική Σκηνή γίνεται και στις επόμενες ενότητες «θέατρο της επινόησης» και «σωματικό θέατρο».

³³⁸ Συνέντευξη Αθηνάς Κάσιου στη γράφουσα (19/12/2016).

³³⁹ Μολέσκη (2012) *Ο Φιλελεύθερος*.



Από την παράσταση *Διαβολιάδα*, αρχείο ΘΟΚ

Rooftop Theatre Group

Η Rooftop Theatre Group³⁴⁰ ιδρύθηκε το 2004 από την Ελλάδα Ευαγγέλου³⁴¹ και τον Κώστα Κωνσταντινίδη,³⁴² με αφορμή το γεγονός της διάνοιξης των οδοφραγμάτων, και έχει ως έδρα της τη Λευκωσία. Πρόκειται για μια πολυπολιτισμική ομάδα που στοχεύει στη δημιουργία διαλόγου και την αντιμετώπιση πολιτιστικών διαφορών, όχι μόνο στον χώρο της Κύπρου αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο, πάνω σε ζητήματα που αντιμετωπίζει η ανθρωπότητα σήμερα. Σε συνέντευξή της στη γράφουσα, η Ελλάδα Ευαγγέλου ανέφερε, χαριτολογώντας σχετικά με την επωνυμία της ομάδας, ότι «αυτή προέκυψε από το «ανέκδοτο» ότι ακόμα και αν τα οδοφράγματα κλείσουν ξανά, η ομάδα θα συνεχίσει να παρουσιάζει δουλειά, έστω και αν χρειαστεί να δουλεύει από τις στέγες της Λευκωσίας. Ο στόχος της ομάδας είναι η προσπάθεια γεφύρωσης του κενού και η εξομάλυνση της σύγκρουσης μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Παρουσιάζει θεατρικές παραστάσεις με σαφές κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, στοχεύοντας στην ευαισθητοποίηση των θεατών ως προς την κατανόηση των φύλων και των πολιτιστικών και κοινωνικών στερεοτύπων μέσω του αυτο-προβληματισμού και του διαλόγου».³⁴³

³⁴⁰ Επίσημη ιστοσελίδα Rooftop Theatre Group: <https://www.rooftoptheatregroup.com/>

³⁴¹ Η Ελλάδα Ευαγγέλου σπούδασε Αγγλική Φιλολογία στην Κύπρο και Δραματουργία στις ΗΠΑ. Εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα «Greek-Cypriot historical plays and contemporary identity and culture», όπου μελετάται η σχέση πολιτιστικής παραγωγής και ταυτότητας. Την ενδιαφέρει ο πολιτιστικός ακτιβισμός ως στάση ζωής για τον καλλιτέχνη αλλά και τον πολίτη.

³⁴² Ο Κώστας Κωνσταντινίδης είναι Επίκουρος Καθηγητής Κινηματογραφικών Σπουδών στο Τμήμα Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Λευκωσίας. Έχει σπουδάσει Αγγλική Φιλολογία στην Κύπρο και Film and Theatre Studies στο Ηνωμένο Βασίλειο.

³⁴³ Συνέντευξη Ελλάδας Ευαγγέλου (Λευκωσία, 22/12/2016).

Βασικά χαρακτηριστικά της ομάδας είναι η ομαδική δουλειά, η συνεργασία των μελών υπό την καθοδήγηση των συντονιστών και η απουσία των παραδοσιακών ρόλων συγγραφέα-σκηνοθέτη-ηθοποιών. Η ομάδα έχει ρευστή μορφή, με την έννοια ότι για κάθε project η σύσταση της ενδέχεται να διαφοροποιείται. Τα μέλη της ομάδας, πολίτες από τις διάφορες κοινότητες της Κύπρου, μεταξύ αυτών και Τουρκοκύπριοι, είναι συνήθως ερασιτέχνες ηθοποιοί,³⁴⁴ οι οποίοι αποκτούν δεξιότητες μέσα από τα εργαστήρια που διενεργούνται στην αγγλική γλώσσα, ώστε να «κτιστεί» το κείμενο. Η παρουσία ερασιτεχνών σε επαγγελματικές παραστάσεις συνδέεται με την έννοια της υβριδικότητας που χαρακτηρίζει το σύγχρονο θέατρο. Κατά τον Πατσαλίδη, «οφείλεται στην επιθυμία πολλών σκηνοθετών να δώσουν μια πιο «άμεση» και «αυθεντική» σκηνική εκδοχή της ιστορίας τους. Εκτιμούν πως ένας ερασιτέχνης συντελεστής, ακριβώς επειδή δεν έχει «διαβρωθεί» από κάποια σχολή, είναι σαφώς σε πλεονεκτικότερη θέση να πλησιάσει το «πραγματικό» με μεγαλύτερη «αθωότητα», «αφέλεια» και «αμεσότητα». Επίσης, εκτιμά ότι η επιθυμία μετωπικής αναμέτρησης με το «πραγματικό» ολοένα και δυναμώνει και το ζήτημα αυτό θα απασχολήσει πάρα πολύ το νέο θέατρο στα χρόνια που έρχονται, γιατί θα τρέχει παράλληλα και με τη συνεχή βελτίωση και διαμεσολαβητική δυναμική της τεχνολογίας.³⁴⁵

Για την Rooftop Theatre Group η θεατρική συγγραφή βασίζεται πάνω στον πειραματισμό και τον αυτοσχεδιασμό από το σύνολο της ομάδας. Η ίδια αρχή διέπει και τη δημιουργία της παράστασης. Στην ομάδα συνυπάρχουν δύο σχολές σκέψης, το «Theatre of the Oppressed» (Θέατρο του καταπιεσμένου) του Augusto Boal, το οποίο μελέτησε η Ελλάδα Ευαγγέλου, και οι ιδέες, καθώς και ο τρόπος δουλειάς της Caryl Churchill,³⁴⁶ με τα οποία ασχολήθηκε ο Κώστας Κωνσταντινίδης.

³⁴⁴ Παρόλο που η έρευνα έχει ως αντικείμενό της το επαγγελματικό θέατρο, εντούτοις μελετούνται και ομάδες που κάποια από τα μέλη τους είναι ερασιτέχνες ηθοποιοί, εφόσον είναι πρωτοπóρες στις νέες προσεγγίσεις που πραγματεύεται η διατριβή.

³⁴⁵ Πατσαλίδης (2019) 5-6. Στο ελληνικό θέατρο το φαινόμενο της χρήσης ερασιτεχνών στις επαγγελματικές παραστάσεις είναι πολύ συχνό. Οι Αζάς και Τσινικóρης χρησιμοποίησαν στην *Καθαρή πόλη* καθαρίστριες για να αφηγηθούν τις εμπειρίες τους. Επίσης, σε πολλές παραστάσεις-διασκευές κλασικών έργων σήμερα, όπως *Τρωάδες*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, *Οιδίποδας Τύραννος* και *Ικέτιδες*, πρωταγωνιστούν Σύριοι, Αφγανοί ή Ιρακινοί μετανάστες που δεν έχουν καμία σχέση με το θέατρο. Στο κυπριακό θέατρο, πέραν από την Rooftop Theatre Group, που χρησιμοποιεί συστηματικά ερασιτέχνες, ανάλογο παράδειγμα βρίσκουμε στο Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, με το *Ανομβρία project*, όπου χρησιμοποιήθηκαν γυναίκες από τις Φιλιππίνες, οι οποίες ζουν και εργάζονται στην Κύπρο και δεν ασχολούνται με το θέατρο.

³⁴⁶ Η Βρετανή Caryl Churchill, κατά τη συγγραφή των έργων της λάμβανε υπόψη τις προσωπικές εμπειρίες των ηθοποιών, που θα έπαιζαν στα έργα, θέλοντας έτσι να υπάρχει το βιωματικό στοιχείο στη γραφή της.

Το *Shift*³⁴⁷ (2014) είναι μια παραγωγή της Rooftop Theatre Group, σκηνοθετημένη από την Τουρκοκύπρια Gülgün Kayım, που παρουσιάστηκε στην περιοχή της Νεκρής Ζώνης³⁴⁸ του Λήδρα Πάλας στη Λευκωσία και ήταν αποτέλεσμα συνεργασίας Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων καλλιτεχνών. Πρόκειται για αγγλόφωνη³⁴⁹ παράσταση, βασισμένη σε αφηγήσεις, ήχους και εικόνες που σχετίζονται με τις συνθήκες, την ιστορία και τον σχηματισμό της Νεκρής Ζώνης, σε αποσπάσματα από το έργο *Πικνίκ στο πεδίο μάχης* του Ισπανού θεατρικού συγγραφέα Fernando Arrabal, σε ηχογραφήσεις από τη Νεκρή Ζώνη και τα περίχωρά της, σε συνεντεύξεις πρώην ιδιοκτητών σπιτιών στη Νεκρή Ζώνη, σε έρευνα κανόνων που διέπουν τη μεταφορά αγαθών και σε ιστορική έρευνα των γύρω κτιρίων. Η παράσταση, αφορμώμενη ιδεολογικά από τη Νεκρή Ζώνη και παράλληλα αξιοποιώντας το έργο του Arrabal, που πραγματεύεται το θέμα του εμφυλίου πολέμου στην Ισπανία, αποτελεί σχόλιο για το παράλογο του πολέμου. Τόσο η θεματολογία όσο και η επιλογή του χώρου παράστασης καταδεικνύει τις κοινές ανησυχίες μερίδας καλλιτεχνών από τις δύο κοινότητες για το πολιτικό πρόβλημα της Κύπρου, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι οι προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο χώρο, είτε αυτές έχουν παραστασιακή μορφή όπως το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου» είτε όχι, στην πλειοψηφία τους, αποχτούν πολιτική διάσταση.³⁵⁰ Οι καλλιτέχνες δεν κάνουν κατ' ανάγκη πολιτική τέχνη, αλλά «κάνουν τέχνη με πολιτικό τρόπο».³⁵¹ Η παράσταση ανήκει και στο είδος του «θεάτρου της επινόησης» καθότι το σκηνικό κείμενο αποτελεί προϊόν συνεργασίας της δραματουργικής ομάδας και βασίζεται σε πολλαπλές πηγές, όπως ήδη αναφέρθηκε.

³⁴⁷ Βίντεο παράστασης: <https://youtu.be/L0sCexOfk4o>, <https://youtu.be/OvNBdwRFmSc>

³⁴⁸ Πράσινη Γραμμή ή Νεκρή Ζώνη ή επίσημα Παρεμβαλλόμενη γραμμή του Ο.Η.Ε. στην Κύπρο είναι το όριο μεταξύ των ελεύθερων και κατεχόμενων περιοχών της Κυπριακής Δημοκρατίας. Όπως και όλα τα εδάφη του νησιού, τα εδάφη εντός της Πράσινης Γραμμής ανήκουν στην Κυπριακή Δημοκρατία. Δημιουργήθηκε για πρώτη φορά το 1963 λόγω των δικαιοδικών ταραχών μεταξύ Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων και υπήρχε μόνο στη Λευκωσία, ενώ από την τουρκική εισβολή του 1974 επεκτάθηκε σε όλο το νησί και χωρίζει το νότιο από το βόρειο μέρος του νησιού, στο οποίο έχει δημιουργηθεί ένα μη αναγνωρισμένο κράτος. Η φύλαξή της έχει ανατεθεί στους Κυανόκρανους του ΟΗΕ.

³⁴⁹ Σχεδόν όλες οι παραστάσεις της συγκεκριμένης ομάδας είναι στην αγγλική γλώσσα, λόγω του πολυπολιτισμικού της χαρακτήρα, εκτός από τις παραστάσεις *Καρδιά* (2009) και *XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010), όπου το κείμενο είναι στην ελληνική γλώσσα.

³⁵⁰ Wilkie (2002) 144, Haedicke (2013) 6.

³⁵¹ Haedicke (2013) 6.

3.2.3. Συμπεράσματα

Η λεπτομερής ανάλυση των παραστάσεων που προηγήθηκε μας επιτρέπει να καταλήξουμε στα ακόλουθα συμπεράσματα σχετικά με την παρουσία του «θεάτρου συγκεκριμένου χώρου» στην Κύπρο, το οποίο κάνει την εμφάνισή του κατά τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα, κυρίως μεταξύ των ετών 2011-2015. Όλες οι παραστάσεις προέρχονται από μικρές ανεξάρτητες ομάδες, εκτός από τη *Διαβολιάδα*, που παρουσιάστηκε από την Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια ύφεση του φαινομένου να παρουσιάζονται οι παραστάσεις σε συγκεκριμένους χώρους και τη θέση του παίρνει η ανα-διαμόρφωση των θεάτρων για τις ανάγκες της κάθε παραγωγής. Το φαινόμενο αυτό έχει παρατηρηθεί έντονα κυρίως στη δουλειά των προαναφερθέντων σκηνοθετών, όπως της Αθηνάς Κάσιου στο Space, του Πάρι Ερωτοκρίτου στο Σπούτνικ (2015-2017) και των Μελίτας Κούτα και Χάρη Καυκαρίδη στο υπόγειο του Σατιρικού Θεάτρου.

Διαπιστώνεται ότι οι παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου» είναι άρρηκτα συνδεδεμένες τόσο αφηγηματικά όσο και σκηνογραφικά με τον χώρο ή τους χώρους στους οποίους παρουσιάζονται, χώρους που έχουν ιδιαίτερη ισχύ και φόρτιση στη συλλογική συναισθηματική μνήμη, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τις παραστάσεις *Ο Βυσσινόκηπος* της Αθηνάς Κάσιου στο παλιό λούνα παρκ Tivoli, *Το Παλτό* των Paravan Proactions στην πρώην καφετέρια Da Capo στην οδό Μακαρίου, *Η καρδιά ενός σκύλου* του Πάρι Ερωτοκρίτου στην ωτορινολαρυγγολογική κλινική Βαρναβίδης στην παλιά Λευκωσία, το *Shift* της Rooftop Theatre Group και η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* της Μαγδαλένας Ζήρα στην περιοχή της Πράσινης Γραμμής. Επιχειρούν να ανασύρουν αναμνήσεις και αισθήσεις από το κοινό της πόλης, στοχεύοντας σε μια βιωματικότερη σύνδεση μαζί τους μέσα από μια νέα νοηματοδότηση των κειμένων. Μέσα από την παρακολούθηση μια δημόσιας καλλιτεχνικής πράξης, το κοινό ενεργοποιείται κοινωνικά, συμμετέχει και βιώνει με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο την ζωή στην πόλη. Το «βίωμα» του αστικού χώρου, η αισθητική συγκίνηση, αλλά και η κοινωνική ενεργοποίηση που αυτό γεννά αποτελεί βασική επιδίωξη. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφική ανασκόπηση που προηγήθηκε της ανάλυσης των παραστάσεων, η κοινωνική αλλά και πολιτική διάσταση είναι παρούσες σε όλες τις προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο χώρο, είτε αυτή έχει παραστασιακή μορφή όπως το «θέατρο συγκεκριμένου χώρου», είτε όχι. Αυτή η θεωρία επιβεβαιώνεται από τις παραστάσεις του είδους στον κυπριακό χώρο.

Η σχέση μεταξύ παράστασης-χώρου που αποδόθηκε από τους μελετητές του είδους με τους τρεις όρους (ετεροτοπική, διαλεκτική και παλίμψηστη) βρίσκει πλήρη εφαρμογή στο κυπριακό

θέατρο. Ως ετεροτοπική σχέση χώρου-παράστασης, με ταυτόχρονη τοποθέτηση πραγματικών και φανταστικών χώρων, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η περίπτωση της Κάσιου στις παραστάσεις *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και *Βυσσινόκηπος*, ως διαλεκτική, όπου υπογραμμίζεται ο βαθμός στον οποίο η παράσταση «συγκεκριμένου χώρου» θα μπορούσε να επιτρέψει στο θεατρικό υλικό (καλλιτέχνες, κείμενα κ.ά.) να ξεκινήσουν έναν παραγωγικό διάλογο με τον χώρο (μη θεατρικό), η περίπτωση του Αραούζου στις παραστάσεις *Wilde Conversations* και *Heights*. Τέλος, ως παλίμψηστη, όπου οι παραστάσεις πραγματεύονται την προηγούμενη χρήση του χώρου, η περίπτωση της Paravan Proactions στο *Παλτό* και του Πάρι Ερωτοκρίτου στην παράσταση *Η καρδιά ενός σκύλου*.

Η ανάλυση των παραστάσεων κατέδειξε ότι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους αυτού είναι η πολλαπλή εστίαση (πολλές σκηνές παράλληλα σε διαφορετικά σημεία του χώρου, τις οποίες ο θεατής καλείται να παρακολουθήσει), η οποία αντικατέστησε την παραδοσιακή ενιαία εστίαση, επιτρέποντας έτσι περισσότερες από μία σκηνές να οργανώνονται ταυτόχρονα, ενισχύοντας την αμεσότητα της εμπειρίας μεταξύ κοινού και ηθοποιών. Συνεπώς, οι παραστάσεις του είδους είναι, συνήθως, και περιπατητικές, καθότι το κοινό ακολουθεί τη δράση, κινούμενο στον χώρο.

Να σημειωθεί ότι η σχέση του θεατή με την παράσταση διαμορφώνεται ανάλογα με τον βαθμό εμπλοκής του σε αυτή. Συνεπώς, υπάρχουν τρεις κατηγορίες θεατών: «οι συνένοχοι», όπου η ίδια η παράσταση δημιουργεί την αίσθηση στους θεατές ότι είναι «συνένοχοι» σε αυτό που διαδραματίζεται. Για παράδειγμα, αυτό ισχύει στις παραστάσεις του Πάρι Ερωτοκρίτου *Συμβόλαιο εργασίας*, όπου οι θεατές κάθονταν στο τραπέζι συνεδριάσεων μαζί με τους ήρωες του έργου, έχοντας μπροστά τους το λογότυπο της εταιρίας, επιστολόχαρτα, και γραφική ύλη, αλλά και στη *Νέα Τάξη Πραγμάτων II*, όπου οι θεατές έπαιζαν τον ρόλο των «εκλεκτών» επισκεπτών που προσκλήθηκαν από την εξουσία, φορώντας ειδικά καρτελάκια και έχοντας ξεναγηθεί στους χώρους της κρατικής υπηρεσίας. Οι θεατές αντιλαμβάνονταν τον ρόλο που κλήθηκαν να υποδυθούν με το πέρας της παράστασης. Η δεύτερη κατηγορία αφορά τους θεατές που καλούνται να ανακαλύψουν τον χώρο και τις δράσεις, καθοδηγούμενοι συνήθως από έναν ηθοποιό που αναλαμβάνει τον ρόλο του οδηγού ή του διαμεσολαβητή, όπως στις παραστάσεις της Κάσιου (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* και *Βυσσινόκηπος*) και των Paravan Proactions (*Το Παλτό*, *Η καρδιά ενός σκύλου*). Η τρίτη κατηγορία σχετίζεται με τους θεατές που παρακολουθούν τη δράση χωρίς καμία ανάμειξη στα δρώμενα, όπως συμβαίνει στις παραστάσεις του Ανδρέα Αραούζου (*Wilde Conversations*, *Heights*).

Επιπρόσθετα, οι παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου» χρησιμοποιούν ενίοτε υπάρχοντα κείμενα ή αποτελούν θεατρική μεταφορά κλασικών λογοτεχνικών έργων (*Το Παλτό, Η καρδιά ενός σκύλου*). Η ενίσχυση της «λογοτεχνικότητας» και «μετα-δραματικότητας» του θεάτρου αποτελεί πλέον τάση στους κόλπους του σύγχρονου θεάτρου. Τέλος, συχνή είναι η χρήση ζωντανής μουσικής, χορού, μάσκας και πολυμέσων.

3.3. «Θέατρο επινόησης» (devised theatre)

3.3.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά

Αναζητώντας την προέλευση του είδους του «θεάτρου της επινόησης», καταλήγουμε στον σκηνικό πειραματισμό της δεκαετίας του 1960, ειδικά στον χώρο του Ηνωμένου Βασιλείου, αν και παρόμοιες πρακτικές εντοπίζονται επίσης στη Γαλλία και τις ΗΠΑ. Το «θέατρο της επινόησης» έχει καταβολές στα happening της δεκαετίας του 1960 και στα διάφορα κινήματα για την προάσπιση των πολιτικών δικαιωμάτων του ανθρώπου στη δεκαετία του 1970. Κατά την Τσίχλη, «η περιρρέουσα ατμόσφαιρα δημιουργήσε την ανάγκη να δημιουργηθούν ομάδες, οι οποίες εφάρμοζαν τις αρχές της συμμετοχικής δημοκρατίας».³⁵²

Αναζητώντας έναν ακριβή ορισμό του είδους συναντούμε μια ποικιλία ορισμών που επιχειρήθηκαν κατά καιρούς, οι οποίοι είναι ιδιαίτερα περιγραφικοί και εστιάζουν στη μεθοδολογία με την οποία εργάζονται οι ομάδες. Σύμφωνα με την RoseLee Goldberg, αυτή η μεταβλητότητα απορρέει από τον εικονοκλαστικό προσανατολισμό του είδους. Πρόκειται για «ένα ευέλικτο μέσο χωρίς παγιωμένη τελική μορφή, με ανεξάντλητη ποικιλία εκφάνσεων και στο οποίο προσφεύγουν οι καλλιτέχνες που ασφυκτιούν από τους περιορισμούς των περισσότερο οργανωμένων και κανονιστικών μορφών τέχνης».³⁵³

Το «θέατρο της επινόησης», ως διαδικασία αντιπαράθεσης στο καθεστώς ή την παγιωμένη κατάσταση, αναλύεται επίσης και από τον Pavis, ο οποίος ισχυρίζεται ότι αποτελεί συνέπεια ενός μεταμορφωτικού οράματος του ανθρώπου «εν πορεία», που προϋποθέτει ένα σφαιρικό σχήμα ψυχολογικών και κοινωνικών κινήσεων, ένα σύνολο κανόνων μετασχηματισμού και αλληλεπίδρασης.³⁵⁴ Η συλλογική δουλειά ήταν μια πολιτική απάντηση στις ιεραρχικές δομές (πολιτικά περιοριστικές και καλλιτεχνικά ασφυκτικές) του καθιερωμένου θεάτρου του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.³⁵⁵

Ο Hans-Thies Lehmann κατατάσσει το «θέατρο της επινόησης» στο «μεταδραματικό θέατρο», όπου «η παραδοσιακή σχέση μεταξύ θεάτρου και δράματος υποβάλλεται σε αποδόμηση».³⁵⁶ Υποστηρίζει ότι «το κείμενο γίνεται περισσότερο παρουσία παρά αναπαράσταση, περισσότερο

³⁵² Τσίχλη (2008) 82.

³⁵³ Goldberg (1988) 9.

³⁵⁴ Pavis (2006) 181.

³⁵⁵ Radosavljevic (2013) 59.

³⁵⁶ Jurs-Munby στο Lehmann (2006) 2.

μοίρασμα παρά διαμεσολαβημένη εμπειρία, διαδικασία παρά αποτέλεσμα και ερέθισμα παρά πληροφορία».³⁵⁷

Η Siobhan O' Gorman υποστηρίζει ότι η «επινόηση» είναι ένας όρος-ομπρέλα, ο οποίος περιγράφει ένα φάσμα συνεργατικών μεθοδολογιών δημιουργίας που χαρακτηρίζονται από συλλογική δραματουργική συμβολή στη δημιουργία ενός νέου «έργου», είτε πρωτότυπου κειμένου είτε έργου χορευτικού θεάτρου ή ακόμη και διασκευής γνωστού έργου.³⁵⁸ Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και ο ορισμός που δίνουν οι Govan, Nicholson και Normington, σύμφωνα με τους οποίους, το «θέατρο της επινόησης» είναι «μια διαδικασία που παράγει μια παράσταση ή ένα θεατρικό δρώμενο, συνήθως συλλογικά, αν και όχι πάντα».³⁵⁹ Η Duska Radosavljevic υιοθετεί τους όρους «Theatre-making» και «Theatre-maker», γιατί, όπως αναφέρει, της δίνουν τη δυνατότητα να στεγάσει μια ευρεία σειρά πρακτικών και καλλιτεχνικών προφίλ, τα οποία αψηφούν την κατηγοριοποίηση που προωθείται από τον όψιμο 19ο και πρώιμο 20ό αιώνα, με τη διάκριση ανάμεσα στους ρόλους του ηθοποιού, του σκηνοθέτη, του συγγραφέα, του σκηνογράφου κ.ά.³⁶⁰

Οι πρακτικές του «θεάτρου επινόησης» αναδύθηκαν μέσα στον 20ό αιώνα σε ποικίλα ευρωπαϊκά περιβάλλοντα για διάφορους λόγους –συνήθως πολιτικούς. Πρόσωπα και ομάδες σε όλο τον κόσμο, ειδικά κατά τη δεκαετία του 1960, επιδόθηκαν σε εναλλακτικές μορφές συγγραφής. Παραδείγματα αποτελούν οι Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Living Theatre, Welfare State International, Jerzy Grotowski και Jacques Lecoq. Σε μερικές από αυτές τις περιπτώσεις, την εξουσία μπορεί να θεωρηθεί ότι την αναλάμβανε ο σκηνοθέτης, όπως στην περίπτωση των Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba και Richard Schechner. Στις μέρες μας, υπάρχουν ομάδες γνωστές παγκοσμίως, που μετέρχονται στον τρόπο δουλειάς τους τεχνικές του «θεάτρου της επινόησης», αν και η κάθε ομάδα διατηρεί την ιδιαίτερή της μέθοδο. Σχετικά παραδείγματα αποτελούν οι Complicite, Frantic Assembly, Forced Entertainment, DV8 Physical Theatre (Μεγάλη Βρετανία), οι Wooster Group και Goat Island (ΗΠΑ), ExMachina του Robert Lepage (Καναδάς). Πολλές θεατρικές ομάδες λειτουργούν

³⁵⁷ Lehmann (2006) 85.

³⁵⁸ O' Gorman (2015) 25.

³⁵⁹ Govan, Nicholson & Normington (2007) 4.

³⁶⁰ Radosavljevic (2013) 194.

κυρίως ως διευκολυντές (facilitators) της συγγραφής συνόλου, μειώνοντας περαιτέρω την εξουσία του σκηνοθέτη και φέρνοντας το κοινό στη διαδικασία συγγραφής.³⁶¹

Το «θέατρο της επινόησης» σταδιακά αρχίζει να διαμορφώνει τα χαρακτηριστικά του, και αναγνωρίζεται πια ως σημαντικό θεατρικό είδος, κυρίως από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, όταν πολλοί καλλιτέχνες επιδιώκουν να εστιάσουν στον πολιτικό χαρακτήρα των παραστάσεων.³⁶² Εκ φύσεως, το «θέατρο της επινόησης» είναι μια διαδικασία εν εξελίξει, που εμπλουτίζεται συνεχώς. Θα γίνει μια προσπάθεια χαρτογράφησης των πιο κοινών χαρακτηριστικών και τεχνικών, όπως αυτά εμφανίζονται στη διαδικασία δημιουργίας της παράστασης. Σχετικά με τη θεματολογία, τις πλείστες φορές, επηρεάζεται από την επικαιρότητα, γεγονός που προσδίδει στην παράσταση έναν εφήμερο χαρακτήρα, με πηγή έμπνευσης οτιδήποτε ανήκει στο περιβάλλον του ανθρώπου, είτε αφορά ανθρώπινη δραστηριότητα είτε όχι. Τα σκηνικά κείμενα που προκύπτουν από τη διαδικασία είναι συχνά αποσπασματικά και ανοιχτά, ενίοτε χωρίς αφηγηματική δομή, αντίθετα «οι προσωπικές ιστορίες των ανθρώπων σφυρηλατούν την ανθρώπινη ιστορία».³⁶³ Ως σκηνικό κείμενο, εν αντιθέσει με το συμβατικό θέατρο, δεν θεωρείται πια μόνο ο δραματικός λόγος, αλλά οτιδήποτε χρησιμοποιείται πάνω στη σκηνή κατά την παράσταση: από το σώμα του ηθοποιού μέχρι τη μουσική και τον φωτισμό, παραστασιακοί κώδικες δεν γράφονται από έναν συγγραφέα, αλλά από μια ομάδα ατόμων, που συνήθως αποτελείται από τους ηθοποιούς, τον σκηνοθέτη της παράστασης και τον συνεργάτη δραματολόγο.

Το «κλειστό» (ολοκληρωμένο έργο) κείμενο, ως σημείο εκκίνησης, αντικαταστάθηκε από ποικίλα ερεθίσματα και την προσωπική έρευνα των ηθοποιών κατά τη συγγραφική διαδικασία.³⁶⁴ Πολλές ομάδες χρησιμοποιούν το λογοτεχνικό κείμενο ως πρώτο έναυσμα για τη διαδικασία της επινόησης: διασκευάζουν μικρές ιστορίες, ποιήματα ή μυθιστορήματα, χρησιμοποιούν ιστορικά έγγραφα, παραθέτουν ή παρωδούν κλασικά κείμενα. Κάποιες φορές, αναπαράγουν ακριβώς τον λόγο των μαρτύρων και των ερωτηθέντων, επανασυναρμολογημένο και θεατροποιημένο σε κολάζ.³⁶⁵ Η Μαρία Κυριάκου, στη μεταπτυχιακή της διατριβή με θέμα «Το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο», δηλώνει ότι «η μαρτυρία» του θεατή καθώς και η

³⁶¹ Radosavljevic (2013) 82-83.

³⁶² Heddon & Milling (2006) 118.

³⁶³ Sidiropoulou (2011) 25.

³⁶⁴ Radosavljevic (2013) 59.

³⁶⁵ Heddon & Milling (2006) 7.

«αυτοαναφορικότητα» του δημιουργού, αποτελούν αναπόσπαστα μέρη του «θέατρου της επινόησης».³⁶⁶ Για τον Simon McBurney του Complicite, η πραγματική γραφή συμβαίνει στο τέλος, δηλαδή το καθιερωμένο σχήμα «γραφή-πρόβα-παράσταση-μεταφορά» μετατρέπεται σε «πρόβα-παράσταση-μεταφορά-γραφή».³⁶⁷

Αναφορικά με το υποκριτικό στυλ του ηθοποιού στο «θέατρο της επινόησης», σύμφωνα με την Σιδηροπούλου, «απαιτείται ένα στυλ δράσης που δεν επικεντρώνεται στη συνήθη προσπάθεια αναπαράστασης της ψυχολογίας του χαρακτήρα. Ο ηθοποιός δεν ερμηνεύει πλέον έναν καθορισμένο ρόλο, αλλά πρέπει να φτιάξει ένα ακουστικό κείμενο, προφέροντας τη μουσικότητα, τους ρυθμούς και τα τέμπο του».³⁶⁸ Κατά τον Lehmann, ο ηθοποιός δεν υποκρίνεται έναν ρόλο, αλλά η παρουσία του πάνω στη σκηνή αποτελεί τροφή για σκέψη.³⁶⁹

Στην ουσία, το «θέατρο της επινόησης» συνδυάζει διάφορες μορφές τέχνης πέρα από το θέατρο (μουσική, χορό, εικαστικές τέχνες, πολυμέσα), προκειμένου να δημιουργήσει πρωτότυπο υλικό. Παρόλο που θυμίζει αυτοσχεδιαστικό θέατρο (θέατρο δρόμου, Commedia dell' arte), ο αυτοσχεδιασμός στην περίπτωση αυτή περιορίζεται στη διαδικασία της δημιουργίας. Οι λειτουργίες του συγγραφέα, του σκηνοθέτη και του ηθοποιού είναι στην πραγματικότητα συμπληρωματικές.

Στις αρχές του 21ου αιώνα ενισχύεται η τάση να φέρουν-εμπλέκουν οι καλλιτέχνες το κοινό στη δημιουργία της παράστασης. Στο «θέατρο της επινόησης» η ένωση θεατή-ηθοποιού ενδέχεται να αποτελεί δομικό άξονα.³⁷⁰ Ακόμη και η θεατρική σκηνή ανατρέπεται, προκειμένου να διασφαλιστεί η αμεσότητα μεταξύ ηθοποιού-θεατή. Τις παραστάσεις επινόησης τις συναντά κανείς τόσο σε θεατρικούς όσο και σε μη θεατρικούς χώρους, ενώ «το θέατρο μετατρέπεται σε περιβάλλον».³⁷¹

Συμπερασματικά, το «θέατρο της επινόησης» αποτελεί ένα μοντέλο συνεργασίας και όχι ιεραρχική συνεργασία, μια συλλογική πρακτική, ένα μέσο ελέγχου της εργασίας και της αυτόνομης λειτουργίας. Επίσης, αποτελεί αμφισβήτηση των λέξεων, ενσάρκωση του θανάτου

³⁶⁶ Κυριάκου (2016) 5.

³⁶⁷ Cavendish (2015) <https://www.telegraph.co.uk/theatre/actors/simon-mcburney-on-devised-theatre-absolutely-petrifying/>

³⁶⁸ Sidiropoulou (2011) 144.

³⁶⁹ Lehmann (2006) 135.

³⁷⁰ Sidiropoulou (2011) 90.

³⁷¹ Fischer-Lichte & Wihstutz (2013) 267.

του συγγραφέα, ένα μέσο αντανάκλασης της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, ένα μέσο υποκίνησης κοινωνικών αλλαγών. Κλείνοντας, τα μόνα χαρακτηριστικά που θα μπορούσαμε να προσδώσουμε στο «θέατρο της επινόησης» με βεβαιότητα, δεδομένης της ρευστότητας που το χαρακτηρίζει, είναι τα ακόλουθα: καινοτόμο, επικίνδυνο, εφευρετικό, αυθόρμητο, πειραματικό, μη λογοτεχνικό, με λίγα λόγια, μια ζωντανή τέχνη. Στο «θέατρο της επινόησης» πέρα από τον όρο «devised» δόθηκαν οι όροι theatre-making, theatre-maker, collaborative, collective creation. Οι δύο τελευταίοι δίνουν έμφαση στον συλλογικό/συνεργατικό χαρακτήρα του είδους, αν και σύμφωνα με τον Burton, υπάρχει διαφοροποίηση στη λειτουργία των όρων, καθώς ο όρος collaborative υποκρύπτει την ιδεολογία της συλλογικότητας ως του «εναλλακτικού» απέναντι στις ιεραρχικές και υλικές σχέσεις που διέπουν μια «συμβατική» θεατρική παράσταση, το collaborative δηλαδή αναφέρεται στο συνεργατικό πλαίσιο και στη δομή που η ομάδα επιβάλλει στον εαυτό της προκειμένου να αναπτυχθεί το εγχείρημα, ενώ το devised αναφέρεται στη δημιουργική διαδικασία που συντελείται μέσα από τις στρατηγικές επινόησης.³⁷² Να σημειωθεί ότι στην παρούσα διατριβή επιλέγεται να χρησιμοποιείται από τη γράφουσα ο όρος devised theatre (θέατρο της επινόησης) έναντι των άλλων όρων που προτείνονται, με βασική αιτιολόγηση ότι οι παραστάσεις είναι προϊόν επινόησης είτε ενός ατόμου, είτε μιας ομάδας καλλιτεχνών.

3.3.2. Παραστάσεις «θέατρου επινόησης» (devised theatre) στην Κύπρο

Οι πρώτες παραστάσεις που εντοπίστηκαν και θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος του «θέατρου της επινόησης» καταγράφονται στην Κύπρο στα τέλη της δεκαετίας του 1980, όταν δημιουργήθηκε το Συλλογικό Θέατρο από την Κύπρια χορογράφο Αριάννα Οικονόμου και τον Άγγλο σκηνοθέτη Joe Richards. Η Αριάννα Οικονόμου σε συνέντευξή της αναφέρει ότι «η δουλειά του Συλλογικού Θεάτρου τοποθετείται στον κοινωνικο-πολιτιστικό τομέα, στον τομέα δηλαδή του κοινωνικού θεάτρου. Στόχος ήταν, η συγγραφή σύγχρονου κυπριακού έργου, μέσα από τεχνικές αυτοσχεδιασμού που ν' αφορούν τα βιώματα της ομάδας που την αποτελούσαν».³⁷³ Η ομάδα ανέβασε δύο παραστάσεις: *Έτσι* (1988) και *Τόπος* (1989), σε σκηνοθεσία του Joe Richards, οι οποίες «παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του θεάτρου της επινόησης, ως προς τις μεθόδους παραγωγής του παραστασιακού κειμένου, αφού δημιουργήθηκαν συλλογικά μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τις προσωπικές εμπειρίες των συμμετεχουσών, αλλά και ως προς το σκηνικό αποτέλεσμα που ήταν επεισοδιακό, χωρίς

³⁷² Burton (2009) vii-xxvii.

³⁷³ Οικονόμου, Α. 1996. Χοροθέατρο Αριάννας Οικονόμου (ανέκδοτο έγγραφο από το αρχείο της χορογράφου).

γραμμική αφήγηση και έντονα σωματικό».³⁷⁴ Η παράσταση *Έτσι* (1988) παρουσιάζει σε μορφή μικρών επεισοδίων, αποσπάσματα από τη ζωή μιας Κύπριας γυναίκας του εξωτερικού που επιστρέφει στην Κύπρο. Σύμφωνα με την Κυριάκου, βασικό δραματουργικό μοτίβο είναι η εναλλάξ ενσάρκωση αυτής της γυναίκας, από τις έξι συμμετέχουσες, οι οποίες ντυμένες με τα ίδια καθημερινά ρούχα, τότε απευθύνονται ευθέως στο κοινό, τότε κάνουν διάλογο μεταξύ τους και τότε μιλούν ταυτόχρονα σαν μια φωνή. Η παράσταση, που λάμβανε χώρα σε έναν εντελώς άδειο σκηνικό χώρο, χρησιμοποιούσε το σώμα και τη φωνή των ηθοποιών ως τα μοναδικά εργαλεία για να επικοινωνήσει με τον θεατή. Ο λόγος μεταφέρεται αποστασιοποιημένος από συναίσθημα και αποσπασματικός. Το έργο δεν αποσκοπεί σε μια γραμμική αφήγηση, αλλά παραθέτει θραύσματα αφηγήσεων, προσωπικών εμπειριών και μικρών καθημερινών συμβάντων, που αντιπροσωπεύουν την κάθε Κύπρια γυναίκα που προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον τόπο της (η απουσία σκηνικού εδώ ενισχύει την ταύτιση του χώρου ως τόπο στην ολότητά του).³⁷⁵ Η Μαρία Καρσερά σε κριτική της έγραψε για την παράσταση: «Εξίσου πρωτοποριακή είναι και η παρουσίαση, γιατί το περιεχόμενο αν και πολύ ρεαλιστικό και άμεσα κοινωνικό, είναι δοσμένο μέσα από τον εσωτερικό κόσμο και αποθέματα των γυναικών που δεν συμβολίζονται με οτιδήποτε το συγκεκριμένο. Όλες οι δραματικές καταστάσεις είναι ερμηνευμένες μέσα από μια αυστηρή σχέση πειθαρχίας μεταξύ φόρμας και περιεχομένου. [...] Στο επίκεντρο της παράστασης βρίσκεται ο ερμηνευτής, το σώμα του, το ζωτικό, αξονικό σημείο της τέχνης του».³⁷⁶

Ακολουθεί η παράσταση *Τόπος* (1989), με θέμα την εκμετάλλευση του τόπου ως φυσικού τοπίου όπου ακολουθείται παρόμοια προσέγγιση. «Το σκηνικό ήταν γυμνό και η υποκριτική φόρμα αποστασιοποιημένη».³⁷⁷

Μετά την παρέλευση περίπου δεκαπέντε χρόνων, κατά τη διάρκεια των οποίων δεν εντοπίστηκε κάποια παράσταση που να ανήκει στο «θέατρο της επινόησης», το είδος εμφανίζεται και πάλι μετά το 2000. Παρόλο που δεν υπάρχουν ομάδες που ασχολούνται αποκλειστικά με το είδος αυτό, έχουν γίνει αξιόλογες παραστάσεις, από τις οποίες κάποιες, λόγω του τρόπου δουλειάς των δημιουργών τους, παρουσιάζουν ενδιαφέρον, και ως εκ τούτου αναφέρονται και αναλύονται εδώ ως παραδείγματα, με σκοπό να μελετηθεί η παρουσία του θεάτρου της

³⁷⁴ Κυριάκου (2016) 17.

³⁷⁵ Κυριάκου (2016) 17-18.

³⁷⁶ Καρσερά (1989) *Η Σημερινή*, 2/3/1989.

³⁷⁷ Κυριάκου (2016) 18.

επινόησης στο κυπριακό θέατρο, τόσο ως προς τη συχνότητα παρουσίας του όσο και τα χαρακτηριστικά του. Οι παραστάσεις που επιλέγονται να παρουσιαστούν αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα του είδους και θα λέγαμε ότι συμβάλλουν στην ανάδυση και την εξέλιξη του στο κυπριακό θέατρο.

Rooftop Theatre Group

Η Rooftop Theatre Group αποτελεί την πρώτη ομάδα στην Κύπρο, μετά το Συλλογικό Θέατρο, ίσως και τη μοναδική, που ασχολείται σταθερά με το «θέατρο της επινόησης», από την ίδρυσή της (2004). Το *HIStory*, *HERstory*, *HOUSEstory*, *OURstory* (2004), η εναρκτήρια παράσταση της ομάδας, είναι ένα κολάζ μονολόγων, διαλόγων, ταινιών, προβολών, μουσικής και έργων τέχνης, με θέμα τις συλλογικές και προσωπικές αποσκευές που φέρει ο καθένας σε σχέση με το σπίτι του, όπως αναφέρει σε συνέντευξή της η Ελλάδα Ευαγγέλου,³⁷⁸ η οποία είχε την ευθύνη της δραματουργικής επιμέλειας και της σκηνοθεσίας της παράστασης μαζί με τον Κώστα Κωνσταντινίδη. Το κείμενο προέκυψε από τα εργαστήρια που λειτούργησαν για το σκοπό αυτό, μέσα από θεατρικά παιχνίδια, αυτοσχεδιασμούς, παντομίμα και προσωπικές συζητήσεις στην ομάδα, όλα σχετικά με τη θεματική «σπίτι». Στο πρόγραμμα της παράστασης, το κείμενο χαρακτηρίζεται ως καθρέφτης του χαρακτήρα των μελών της ομάδας, της μνήμης και των εμπειριών τους. Ο χαρακτήρας της παράστασης ήταν αντιπροσωπευτικός της «κατακερματισμένης» φύσης των εργαστηρίων: πολλές ιστορίες, χρώματα, εικόνες, μυρωδιές, προσωπικότητες που δένουν στη σκηνή.³⁷⁹ Τα μέλη της ομάδας ήταν όλοι ερασιτέχνες ηθοποιοί και προέρχονταν από τις δύο μεγάλες κοινότητες του νησιού (Ελληνοκυπριακή-Τουρκοκυπριακή). Η αξιοποίηση ερασιτεχνών στις παραστάσεις, όπως έχει ήδη λεχθεί, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της Rooftop Theatre Group. Παραθέτουμε μια σύντομη παρουσίαση της διαδικασίας που οδήγησε στη συγκεκριμένη παραγωγή, όπως καταγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης, έτσι ώστε να διαφανεί ο συλλογικός τρόπος λειτουργίας της ομάδας.

³⁷⁸ Συνέντευξη Ελλάδας Ευαγγέλου στη γράφουσα, (Λευκωσία, 22/12/2016).

³⁷⁹ Πρόγραμμα παράστασης *HIStory*, *HERstory*, *HOUSEstory*, *OURstory*.

Απρίλιος 2^η

Πρώτες μνήμες από το σπίτι (πρώτη μνήμη, πρόσωπα, βιβλία, αδέρφια, γονείς, παππούδες, φίλοι)

Απρίλιος 6^η

Θεατρικές ασκήσεις: εμπιστοσύνη, προφορά, σωματικές ασκήσεις

Απρίλιος 20^η

Ιστορίες από φωτογραφίες που σχετίζονται με το σπίτι.

Απρίλιος 30^η

Δυαδικά συναισθήματα από το σπίτι (αγάπη/μίσος, φόβος/ασφάλεια, θυμός/ηρεμία)

Προσωπικός χώρος: συναισθήματα και μουσική.

Μάης 8^η

Δημιουργία μονολόγων

Μάης 14^η

Ιστορίες μπάνιου

Τι είναι το πρώτο πράγμα που σου έρχεται στο μυαλό όταν λέω...

Μάης 21^η

Πρώτο πρόχειρο κείμενο: συζήτηση και εξοικείωση με το κείμενο.

Μάης 28^η

Ακροάσεις³⁸⁰

Η παράσταση αποτελείτο από θεατρικές σκηνές, δύο για τον κάθε χώρο του σπιτιού. Ο ηθοποιός-χαρακτήρας εξέφραζε τη δυσαρέσκειά του ή αναφερόταν σε αναμνήσεις που αντλούσε από τα αντικείμενα του κάθε δωματίου. Παράλληλα με τη δράση, προβάλλονταν εικόνες που συνόδευαν τον λόγο. Ενδιάμεσα των σκηνών προβάλλονταν αποσπάσματα από τα εργαστήρια που αναφέρονταν στη συγκεκριμένη μέρα που αναπτύχθηκε το κομμάτι, με σκοπό να αντιληφθούν οι θεατές τη συλλογική δουλειά που προηγήθηκε.³⁸¹



Από την παράσταση *HIS*story, *HER*story, *HOUSE*story, *OUR*story, αρχείο Rooftop Theatre Group

³⁸⁰ Πρόγραμμα παράστασης *HIS*story, *HER*story, *HOUSE*story, *OUR*story.

³⁸¹ Οι πληροφορίες προέρχονται από τη συνέντευξη του Κώστα Κωνσταντινίδη, *Ο Φιλελεύθερος*, 4/7/2004.

Ακολουθως, η ομάδα ανέβασε την παράσταση *Masa* (2006), όπου αναζητείται η σχέση των Κυπρίων με το φαγητό μέσα από το κοινωνικό, ερωτικό και συμβολικό πλαίσιο,³⁸² και το 2009 την *Καρδιά* (2009), σε σκηνοθεσία Ελλάδας Ευαγγέλου. Η *Καρδιά* προέκυψε μέσα από θεατρικά εργαστήρια και συλλογική γραφή. Οι δράσεις κινηματογραφούνταν, για να τύχουν επεξεργασίας αργότερα από τα μέλη της ομάδας και να δημιουργηθεί το σκηνικό κείμενο. Η θεματική των εργαστηρίων κάλυπτε πτυχές της έννοιας «καρδιά», από τον έρωτα/αγάπη, αίσθηση/συναίσθημα μέχρι τη μεταμόσχευση οργάνων. Την επόμενη χρονιά η ομάδα ανέβασε την παράσταση *XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010), βασισμένη στο έργο *Αιδοίων μονόλογοι*. Σύμφωνα με τη σκηνοθετίδα της παράστασης, Ελλάδα Ευαγγέλου, το κείμενο ήταν ένα συνονθύλευμα προσωπικών εμπειριών της ομάδας και αληθινών ιστοριών από τον κυπριακό Τύπο. Η Μολέσκη σε κριτική της για την παράσταση έγραψε: «το θέμα των κοινωνικών στερεοτύπων και διακρίσεων με βάση το φύλο αποδείχτηκε όχι μόνο θεατρικά γόνιμο, αλλά και άκρως ενδιαφέρον για το κοινό [...] Πειράχτηκαν τα ντόπια ταμπού, συζητήθηκαν οι εγχώριες φοβίες, και με απλό και, επιμένω, δημοκρατικό τρόπο ξεκλειδώθηκαν πράγματα κλειδωμένα, μέσα σ' αυτούς που έπαιζαν και σ' αυτούς που παρακολουθούσαν».³⁸³

Η ομάδα ανέβασε, επίσης, την παράσταση *The hand diary exhibition 2011-2012* (Η έκθεση χειρόγραφου ημερολογίου 2011-2012), βασισμένη σε έρευνα-μαρτυρίες για τα εγκλήματα πολέμου που διαπράχτηκαν στην Κύπρο κατά την περίοδο 1963-1974.³⁸⁴ Πρόκειται για μια αγγλόφωνη παράσταση, όπου οι θεατές έπρεπε να κινούνται στον χώρο κατά την εναλλαγή των σκηνών, έχοντας παράλληλα τη δυνατότητα μέσω mp3 player να ακούσουν ηχογραφημένες κάποιες σκηνές μέσα από συγκεκριμένα κανάλια, στα οποία καλούνταν να συντονίζονται κάθε φορά, επιλέγοντας τη γλώσσα στην οποία επιθυμούσαν να τις ακούσουν. Οι δημιουργοί κατέλυσαν κατ' αυτόν τον τρόπο τελείως την έννοια του παραδοσιακού δραματικού κειμένου.

Μεταξύ των παραστάσεων που δημιούργησε η ομάδα και οι οποίες αφορμώνται ιδεολογικά από την πολιτική πραγματικότητα της Κύπρου είναι η αγγλόφωνη παράσταση *Stories of Loss*³⁸⁵ (Ιστορίες απώλειας) (2011) σε σκηνοθεσία Ελλάδας Ευαγγέλου, με θέμα την απώλεια σε διαφορετικά επίπεδα –προσωπικό, κοινωνικό, υπαρξιακό. Το έργο αγγίζει ιστορίες απώλειας μέσα από διαφορετικές όψεις της, όπως απώλεια αγαπημένου προσώπου, αγαπημένου

³⁸² <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/rooftop/menu-news>

³⁸³ Μολέσκη (2010α) *Ο Φιλελεύθερος*, 30/5/2010, 46.

³⁸⁴ Συνέντευξη Ελλάδας Ευαγγέλου στη γράφουσα (Λευκωσία, 22/12/2016).

³⁸⁵ Συνέντευξη Ελλάδας Ευαγγέλου στη γράφουσα (Λευκωσία, 22/12/2016).

αντικειμένου, απώλεια μνήμης, συναισθήματος, χρόνου, σχέσης, αίσθησης, ενώ καταπιάνεται επίσης με τη διαδικασία αντιμετώπισης και αποδοχής μιας απώλειας. Το έργο προέκυψε από μια σειρά διαδραστικών εργαστηρίων για νέους και νέες που διαμένουν στην Κύπρο. Επίσης, προσεγγίστηκε η έννοια της απώλειας σε σχέση με τις ιστορίες των αγνοουμένων στην Κύπρο (Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων), χρησιμοποιώντας μεθόδους από το «Θέατρο του καταπιεσμένου», αλλά και συνεντεύξεις και συναντήσεις με συγγενείς αγνοουμένων. Η διαδικασία ολοκληρώθηκε με τη σύνθεση υλικού από την ομάδα συγγραφής και τη δημιουργία ενός διαδραστικού βίντεο περφόρμανς, με ταινίες, γραφικά, ηχογραφήσεις, μουσική, σκηνικά και παιχνίδια. Το έργο απέκτησε έτσι μια ιδιαίτερη υφή, κινούμενο στα όρια της πραγματικότητας και του ονείρου, του αληθινού και του ψηφιακού, της τραγωδίας και του παιχνιδιού. Η παράσταση κατήργησε τα στενά όρια της σκηνικής αναπαράστασης και ανοίχτηκε προς το κοινό, το οποίο κλήθηκε να συμμετάσχει και να συνδράμει. Η χρήση μεθόδων από το «Θέατρο του καταπιεσμένου» σε ένα σύνθετο και ευαίσθητο θέμα και για τις δύο κοινότητες, όπως αυτό των αγνοουμένων, έδωσε τη δυνατότητα στην ομάδα Rooftop Theatre Group, μέσω της ενέργειας και των ιδεών που προέκυψαν από τη θεατρική πράξη, να εμπλουτίσει έμπρακτα την καθημερινή ζωή των συμμετεχόντων, ενδυναμώνοντάς τους στην αντιμετώπιση των εκάστοτε «Καταπιεστών». Η παράσταση αποτέλεσε χώρο αναζήτησης του τρόπου σκέψης των θυμάτων και των θυτών, έναν χώρο πρόβας της αλλαγής, όπου δοκιμάζονται θεωρίες και ιδεολογίες στην πράξη, όπου η αυτογνωσία, η προσωπική και η κοινωνική συνείδηση πραγματώνονται μέσω του πολλαπλού καθρέφτη που παρέχει το βλέμμα των «άλλων». Κλείνοντας την αναφορά στη Rooftop Theatre Group, επισημαίνουμε ότι πρόκειται για μια ομάδα-πρωτεργάτη του είδους, που συστήνει το «θέατρο της επινόησης» στο κυπριακό κοινό.

Persona

Η Θεατρική Ομάδα Persona έχει ασχοληθεί με το «θέατρο της επινόησης» παρουσιάζοντας ενδιαφέροντα δείγματα δουλειάς, τα οποία παρουσιάζονται και αναλύονται παρακάτω. Σχετικά με τους λόγους για τους οποίους η ομάδα επέλεξε να ασχοληθεί με το «θέατρο της επινόησης» αλλά και τον ευρύτερο τρόπο δουλειάς της, η Λέα Μαλένη αναφέρει: «σου δίνει την ελευθερία να διερευνάς θέματα μέσα από την οπτική και τους τρόπους που η ίδια η ομάδα επιλέγει, χωρίς οποιουσδήποτε “φορεμένους” περιορισμούς στο κείμενο, στη δομή ή στη φόρμα [...] σε μια διαδικασία devised, τα πάντα εξελίσσονται και διαμορφώνονται μέσα από την τριβή και τον πειραματισμό με τη δημιουργική ομάδα, αποκλειστικά κατά την περίοδο των δοκιμών [...]

ξεκινά κανείς από το μηδέν, έτσι το πεδίο δράσης θα 'λεγε κανείς ότι είναι τεράστιο, έως και αχανές. Η μόνη προεργασία που γίνεται σ' αυτή την περίπτωση, έχει να κάνει μόνο με την έρευνα και τη συλλογή υλικού γύρω από το θέμα, και με την οριοθέτηση της μεθοδολογίας που θα ακολουθηθεί, προκειμένου η ομάδα να οδηγηθεί μέσα από κοινούς κώδικες σε συγκεκριμένα κανάλια δημιουργίας».³⁸⁶

Η ομάδα Persona έχει στο ενεργητικό της δύο παραστάσεις που ανήκουν στο είδος του «θέατρου της επινόησης». Η πρώτη παράσταση *Islands-Insels-Islas-Νήσοι*³⁸⁷ (2010) σε σκηνοθεσία της Γερμανίδας Franziska Schuetz είναι μια διεθνής παραγωγή, προϊόν συνεργασίας τεσσάρων ευρωπαϊκών θεατρικών ομάδων: Persona (Κύπρος), Théâtre Sans Frontières (Μ. Βρετανία), MCB Gestión Cultural (Ισπανία, Κανάριες Νήσοι) και Theater Wahlverwandte (Γερμανία).³⁸⁸ Οι συνεργασίες αποτελούν πλέον τάση στο σύγχρονο θέατρο. Σύμφωνα με τον Πατσαλίδη, «όπως συμβαίνει με τα έθνη, έτσι και στο θέατρο η επιβίωση σε ένα περιβάλλον παγκοσμιοποίησης επιβάλλει τη μείξη/συνάντηση των ποικίλων και ετερόκλητων πολιτισμών μέσα από ανταλλαγές, συνεργασίες κ.λ.π.».³⁸⁹ Η παράσταση προέκυψε μέσα από εργαστήρια και αυτοσχεδιασμούς, αξιοποιώντας τις εμπειρίες των συμμετεχόντων, τις συνθήκες, τα θέματα και τα διαφορετικά δεδομένα των διαφόρων κουλτούρων των συμμετεχόντων, σε μια προσπάθεια να διερευνηθεί το ερώτημα «ποια είναι η σημασία του να ζεις σε ένα νησί στην Ευρώπη;» Η θεματική της παράστασης κάλυπτε πτυχές της έννοιας «νησί», όπως τα νησιά ως παράδεισος, τα νησιά στο περιθώριο, τα νησιά για εμπόριο, τα νησιά ως φυλακές. Όλοι οι συμμετέχοντες ταξίδεψαν στις αντίστοιχες πόλεις, Newcastle, Τενερίφη, Βερολίνο, Λευκωσία, ανταλλάζοντας μεθόδους και τρόπους επικοινωνίας μέσα από εργαστήρια. Η παράσταση είχε σπονδυλωτή μορφή, όπου εναλλάσσονταν εικόνες, χαρακτήρες και καταστάσεις, οι δράσεις χαρακτηρίζονταν από έντονη κίνηση και χρησιμοποιήθηκαν προβολές, που λειτουργούσαν ως κοινά σημεία αναφοράς για τις συνεργαζόμενες χώρες. Η σκηνογραφία περιοριζόταν σε ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, όπως καρέκλες, κασόνια, ταξιδιωτικές βαλίτσες, αντικείμενα που παρέπεμπαν στον ιδιαίτερο πολιτισμό του κάθε ηθοποιού που συμμετείχε, όπως το άγαλμα της θεάς Αφροδίτης. Η

³⁸⁶ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στην Πόλα Τσώνη (*Η σημερινή*, 29/09/2011).

³⁸⁷ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία, 5/12/2016).

³⁸⁸ Τα μέλη των ομάδων γνωρίστηκαν για πρώτη φορά τρία χρόνια πριν από τη συνεργασία τους, στο πλαίσιο ενός project του Robert Lepage.

³⁸⁹ Πατσαλίδης (2019) 6.

παράσταση περιόδευσε στην Αγγλία, Κύπρο, Κανάριες Νήσους. Χρησιμοποιήθηκαν και οι τέσσερις εθνικές γλώσσες των συνεργαζόμενων χωρών, με υπερτίτλους.



Από την παράσταση *Islands-Insels-Islas-Νήσοι*, αρχείο Persona

Την επόμενη χρονιά η ομάδα Persona ανέβασε την παράσταση *Witsplit-τέσσερις συν μια εποχές* (2011) σε δραματουργική επιμέλεια και σκηνοθεσία Λέας Μαλένη, με θέμα τη σχιζοφρένεια και άλλες ψυχικές διαταραχές. Η παράσταση είχε «αφαιρετική πλοκή και τεχνικές κινηματογραφικής αφήγησης, σε καταγιστικούς ρυθμούς δράσης, με μουσική, λόγο και εικόνα, σ' ένα σουρεαλιστικό παιχνίδι μέσα στο χρόνο και το υποσυνείδητο».³⁹⁰ Σε συνέντευξή της η Λέα Μαλένη³⁹¹ περιγράφει τη μεθοδολογία της ομάδας κατά τη δημιουργία της παράστασης: η αρχή έγινε με έρευνα σε αρχειακό υλικό, στο διαδίκτυο, προσωπικές συνεντεύξεις, μελέτη και συλλογή επιστημονικών συγγραμμάτων, θεατρικών και άλλων λογοτεχνικών κειμένων, καθώς και οπτικοακουστικό υλικό. Το συγκεντρωμένο υλικό αποτέλεσε τη βάση δημιουργίας του κειμένου, που συντέθηκε με τη συνεργασία της σκηνοθέτιδας, της δραματουργικής ομάδας, ψυχολόγου και της ομάδας των ηθοποιών. Ακολούθησαν εργαστήρια, ώστε να δημιουργηθούν κοινοί κώδικες επικοινωνίας, μεταξύ των μελών της ομάδας, σε σχέση με το «θέατρο της επινόησης». Στο τελικό στάδιο η ομάδα δούλεψε πάνω στις σκηνές, οριστικοποιώντας τους διαλόγους, τα μουσικά μέρη και την κινησιολογία, καταλήγοντας σε πέντε ιστορίες που συνδέονταν μεταξύ τους από μία ηθοποιό σε ρόλο ψυχολόγου. Ο κάθε ηθοποιός δημιούργησε μια ιστορία, την οποία δεν ερμήνευε κατ' ανάγκη ο ίδιος. Η παράσταση έλαβε χώρα στο Press House, έναν εναλλακτικό χώρο στο υπόγειο ενός παλιού τυπογραφείου στην παλιά πόλη της

³⁹⁰ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στην Πόλα Τσώνη (*Η σημερινή*, 29/09/2011).

³⁹¹ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία, 5/12/2016).

Λευκωσίας, όπου η δράση εκτυλισσόταν στα διάφορα δωμάτια του κτηρίου –κάθε δωμάτιο και ιστορία– με το κοινό να μετακινείται κάθε φορά, γεγονός που κατατάσσει την παραγωγή, ταυτόχρονα, και στις παραστάσεις «συγκεκριμένου χώρου». Σχετικά με την επιλογή του τόπου, η σκηνοθέτις δήλωσε: «[...] χρησιμοποιώντας ένα χώρο στην καρδιά της παλιάς πόλης, χωρίς θεατρικές μνήμες να προϊδεάζουν a priori τον θεατή, με δυνατότητες εναλλακτικής χρήσης, αλλά και με το παρελθόν –μυρωδιές, χρώματα και ιστορίες της γύρω περιοχής– να πλανάται διάχυτα στην ατμόσφαιρα, αυτά από μόνα τους, κάνουν τη διαδικασία δημιουργίας ακόμα πιο γοητευτική [...].»³⁹²

Αναφορικά με τον τίτλο του έργου, η σύνθετη λέξη «Witsplit είναι –ποιητική αδεία– η συνένωση δύο αγγλικών λέξεων: wits, που σημαίνει ευφυΐα, διάνοηση και split, που σημαίνει διαχωρισμός, διάσπαση. Το «+1» στον υπότιτλο είναι ο χρόνος της σχιζοφρένειας».³⁹³ Εντοπίστηκε μόνο ένα δημοσίευμα της Μουσέως, στο οποίο, παρ' όλους τους ενδοιασμούς που εκφράζει ως προς τη θεματολογία της παράστασης (σχιζοφρένεια και άλλες ψυχικές διαταραχές) θεωρώντας ότι είναι ένα σκληρό θέμα, μέρος της καθημερινότητάς μας, πλέον, και δεν χρειάζεται να το βλέπουμε και στο θέατρο, θεωρεί ενδιαφέρουσα την προσέγγιση της Μαλένη και χαρακτηρίζει την παράσταση καλή.³⁹⁴

Paravan Proactions

Το *Zoo*³⁹⁵ (2007), η εναρκτήρια παράσταση της ομάδας Paravan Proactions, ανήκει στο είδος του «θεάτρου της επινόησης» και βασίζεται στο μυθιστόρημα του George Orwell *Η φάρμα των ζώων*. Για τη δημιουργία του κειμένου και των χαρακτήρων χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από το βιβλίο του Orwell, καθώς και άρθρα από εφημερίδες και στοιχεία από μια ομιλία του πρώην προέδρου των ΗΠΑ George Bush. Η παράσταση έλαβε χώρα σε ένα εργοτάξιο (στο υπόγειο του Σατιρικού Θεάτρου πριν ακόμα το θέατρο λειτουργήσει), όπου οι θεατές κινούνταν υπό το βλέμμα και τις οδηγίες των περφόρμερς, αντιμέτωποι με σφαγεία, κλουβιά και στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η σκηνοθεσία προσπάθησε να δημιουργήσει τον κόσμο του τσίρκου, στον οποίο καλούνταν να εισέλθουν οι θεατές. Στην είσοδο τους παραλάμβανε μια αεροσυνοδός, που τους οδηγούσε στην αίθουσα, δηλώνοντάς τους ότι θα τους έβαζε σε ένα άλλο κόσμο. Η προσμονή του θεατή για όσα θα ακολουθούσαν κλιμακωνόταν καθώς αυτός

³⁹² Συνέντευξη Λέας Μαλένη στην Πόλα Τσώνη (*Η σημερινή*, 29/09/2011).

³⁹³ Μουσέως (2011β) *Πολίτης*, 30/09/2011.

³⁹⁴ Μουσέως (2011γ) *Πολίτης*, 30/10/2011.

³⁹⁵ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/1/2017).

περνούσε μέσα από διαδρόμους που οδηγούσαν σε αεροδρόμια, σχολεία, στάβλους, μπαρ, και γνώριζε χαρακτήρες κατά τη διαδρομή, μέχρι που έφτανε στο ρινγκ του τσίρκου, δηλαδή στη σκηνή. Οι δράσεις των περφόρμερς έμοιαζαν με νούμερα των ζώων του τσίρκου,³⁹⁶ ενώ η αξιοποίηση του περιβάλλοντος χώρου λειτουργούσε ως εισαγωγή στο κυρίως θέμα. Επίσης, τόσο το μακιγιάζ όσο και τα κοστούμια ήταν εμπνευσμένα από το ζωικό βασίλειο, αλλά ταυτόχρονα τα πρόβατα ήταν πρόβατα-μαθητές και η αγελάδα πάνω της είχε κρεμασμένους κουβάδες, παραπέμποντας σε εικόνες φάμπρικας. Από αισθητικής πλευράς, η παράσταση περιλάμβανε πολλά στοιχεία από θέατρο καμπαρέ (cabaret theatre).³⁹⁷ Ο Senelick υποστηρίζει ότι το θέατρο καμπαρέ είναι η κοιτίδα, η αφετηρία «των πιο συναρπαστικών καινοτομιών στην παραστασιακή τέχνη του 20ού αιώνα»³⁹⁸ και κατά τον Carlson, το θέατρο καμπαρέ προεικονίζει τη δυναμική της μοντέρνας περφόρμανς, πολύ περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο πρωτοποριακό κίνημα.³⁹⁹

Η παράσταση Zoo, που χαρακτηρίζεται από υβριδικότητα (συνδυάζει στοιχεία από διάφορα πεδία της τέχνης: θέατρο, χορός, εικαστικά, τεχνολογία), προτείνει μια καινούρια θεατρική φόρμα στο κυπριακό θέατρο, γεγονός που προσλαμβάνεται θετικά από την κριτική. Τείνουμε να συμφωνήσουμε με την Μωυσέως, σε μια μεταγενέστερη αναφορά στην παράσταση το 2012, ότι η Paravan Proactions με τη συγκεκριμένη παράσταση έκανε «ένα breakthrough στα θεατρικά πράγματα του τόπου».⁴⁰⁰ Η ίδια δημοσιογράφος στην κριτική της έγραψε για την παράσταση: «μέσα από την αλληλεπίδραση των συντελεστών, το δρώμενο εξελίχθηκε ως ένα πείραμα, όπου η υποκριτική και εικαστική τέχνη συναντούν τη μουσική και την κινησιολογία [...] πιστή ακολουθία του πρωτογενούς, εντούτοις επηρεάζεται από αυτό και σχολιάζει τη χειραγωγή των ανθρώπων από καθεστώτα και άτομα, μέσα από έντονες γλωσσικές και εκφραστικές τάσεις».⁴⁰¹ Επίσης, η Τουμάζου έγραψε: «η πρωτοτυπία της φόρμας του, η φρεσκάδα των συντελεστών, η αλληλεπίδραση των τεχνών και η πολιτική του θέσης, δεν χωρούν

³⁹⁶ Τη δεκαετία του '70, το «τσίρκο» αναγεννιέται στην Ευρώπη και Αμερική ως ένα κίνημα που εκμεταλλεύεται την πλούσια κληρονομιά του, αλλά από την άλλη αντιμετωπίζει την παράσταση ως αυτόνομη δραστηριότητα. Το «νέο τσίρκο» σχετίζεται ιστορικά και καλλιτεχνικά με την παραστατική τέχνη (Carlson, 2014, 278).

³⁹⁷ Βασικά χαρακτηριστικά του cabaret theatre είναι οι πειραματισμοί στην τέχνη της σκηνογραφίας, η κατασκευή και χρήση μαριονετών, τα θεατρικά σκετς ελεύθερης φόρμας, η jazz, η λογοτεχνική παρωδία, τα νατουραλιστικά τραγούδια, οι θορυβίστικες λιτανείες, η agitrop, ο παντομιμικός χορός, η πολιτική σάτιρα (Carlson, 2014, 285).

³⁹⁸ Senelick (1989) 9.

³⁹⁹ Carlson (2014) 285.

⁴⁰⁰ Μωυσέως (2012α) *Πολίτης*, 12/2/2012.

⁴⁰¹ Μωυσέως (2007) *Πολίτης*, 6/5/2007, 47.

αμφισβήτηση».⁴⁰² Τέλος, η Μολέσκη σημείωσε: «πιστεύω ότι οι περισσότεροι θεατές που πέρασαν ή θα περάσουν από το υπόγειο [...] όπου στήθηκε το πείραμα του Zoo, συνειδητά ή ασυνείδητα νιώθουν μια περηφάνια, μια ικανοποίηση για το γεγονός ότι γίνονται συμμετέτοχοι σε κάτι τόσο σύγχρονο, τόσο προχωρημένο σ' ότι αφορά τη θεατρική φόρμα. Δεν υπάρχει ίχνος ειρωνείας σ' αυτά που γράφω, νομίζω ότι το αίσθημα πληρότητας του κύριου θεατή [...] είναι ένα υγιές κοινωνικό αίσθημα ανθρώπων που θέλουν να πιστεύουν ότι οι συνδυασμοί των λέξεων «εγχώριος» και «πειραματικός», «ντόπιος» και «φορμαλιστική αναζήτηση» δεν είναι οξύμωρα σχήματα πια».⁴⁰³

Το *Happy mess*⁴⁰⁴ (2016) είναι ακόμη μια παράσταση της Paravan Proactions, σε σκηνοθεσία των Μελίτας Κούτα και Χάρη Καυκαρίδη. Η δραματουργική ομάδα ξεκίνησε να δουλεύει χωρίς κείμενο, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην ιστορική έρευνα, η οποία έγινε μέσα από συνεντεύξεις, προσωπικές εμπειρίες, έρευνα σε αρχεία, βιβλιοθήκες και βίντεο-ντοκουμέντα. Η θεματολογία της παράστασης σχετίζεται με την ταυτότητα των Κυπρίων, την ιστορία τους, ιστορίες ανθρώπων από την Κύπρο, τις οποίες κατάφεραν οι δημιουργοί να τις συσχετίσουν με παγκόσμια γεγονότα που αφορούσαν το Διάστημα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος δουλειάς της ομάδας, ο οποίος περιγράφεται ως μια σκληρή διαδικασία από τους Χάρη Καυκαρίδη και Μελίτα Κούτα σε συνέντευξή τους. Αρχικά, συγκεντρώθηκε το υλικό από την έρευνα που προηγήθηκε και δημιουργήθηκε μια ιστορία με φωτογραφίες, μουσική, κίνηση, παιχνίδι, προσωπικές εμπειρίες. Ακολούθως, ο Σταύρος Λαμπράκης πραγματοποίησε εργαστήρια δημιουργικής γραφής με κείμενα από τους ηθοποιούς, μέσα από τα οποία σταδιακά δημιουργήθηκε το κείμενο της παράστασης. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι να καταλήξει η ομάδα στο τελικό, γράφτηκαν περισσότερα από είκοσι κείμενα.⁴⁰⁵ Τόσο το κείμενο, όσο και η κίνηση και το σκηνικό λειτούργησαν σε πολλαπλά επίπεδα. Η παράσταση ανέβηκε στο υπόγειο του Σατιρικού Θεάτρου, το οποίο γέμισε με άμμο και αντικείμενα, όπως για παράδειγμα, με καρέκλες σχολικής τάξης ως ένα σχόλιο για τη σκοτεινή πλευρά του σχολείου, όπου δεν μαθαίνει ποτέ κανείς την πραγματική ιστορία. Οι χαρακτήρες μπαινόβγαιναν στους ρόλους, χρησιμοποιώντας πολύ τον αφηγηματικό λόγο. Αξίζει να σταθούμε στο κριτικό σημείωμα της Μολέσκη για την παράσταση, η οποία την χαρακτηρίζει ως ώριμη συλλειτουργία «[...] Αυτό που χαρακτηρίζει το *Happy Mess*» είναι η ολοκληρωμένη διαδικασία του devised theatre, είναι

⁴⁰² Τουμάζου (2007) *City* 11-17 Μαΐου, 28.

⁴⁰³ Μολέσκη (2007α) *Ο Φιλελεύθερος*, 20/5/2007.

⁴⁰⁴ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/1/2017).

⁴⁰⁵ Συνέντευξη Χάρη Καυκαρίδη και Μελίτας Κούτα στη Μερόπη Μωυσέως, *Πολίτης*, 11/10/2016.

το γεγονός ότι το τελικό αποτέλεσμα αυτής της δημιουργικής μεθόδου παρουσιάζεται ώριμο, ολοκληρωμένο, αισθητικά ενοποιημένο, με κείμενο που έχει φτάσει σε νοηματική «συνάφεια» και «δομή» δεν αντιδιαστέλλονται με την αμεσότητα των αυτοσχεδιασμών και την επικοινωνιακή συναισθηματικότητα του θεάτρου της επινόησης [...] Η μακρά διαδικασία της συνδημιουργίας του κειμένου ωρίμασε τον τρόπο συλλειτουργίας τους».⁴⁰⁶



Από την παράσταση *Happytess*, αρχείο Paravan Proactions

⁴⁰⁶ Μολέσκη (2016β) *Ο Φιλελεύθερος*, 22/10/2016.

One/Off

Η Ομάδα One/Off⁴⁰⁷ ιδρύθηκε το 2006 από τη Μαρία Κυριάκου και τη Μαρία Κανκαρίδου. Κύριος στόχος της είναι ο πειραματισμός πάνω στη θεατρική φόρμα και η ανάπτυξη εναλλακτικής καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσω των μεθόδων του «θεάτρου της επινόησης». Η ομάδα αποτελείται τόσο από επαγγελματίες στο θέατρο και τον χορό, όσο και από μη επαγγελματίες, οι οποίοι ωστόσο ασχολούνται με εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης. Οι πρώτες παραστάσεις της ομάδας ανήκουν αποκλειστικά στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», ενώ από το 2014 και έπειτα χρησιμοποιεί, κυρίως, δοσμένα κείμενα, όπως στις παραστάσεις *Stallerholf* (2014) του Franz Xaver Kroetz και *Erofili repeat* (2015), μια διασκευή της *Ερωφίλης* του Γ. Χορτάτση, όπου όμως «χρησιμοποιούνται και πάλι τεχνικές του «θεάτρου της επινόησης» ως προς τον τρόπο δουλειάς, για σκοπούς αποδόμησης του έργου».⁴⁰⁸

Η πρώτη παράσταση της One/Off ήταν το *Little Boxes*⁴⁰⁹ (2007) σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου, με θέμα τη διαφορετικότητα και τη δυσκολία έκφρασής της. Ο τίτλος της παράστασης αναφέρεται στα «κουτιά» μέσα στα οποία όρισε η κοινωνία να ζει ο άνθρωπος. Η παράσταση, εμπνευσμένη από το αμερικάνικο τραγούδι «Little boxes», προέκυψε από συρραφή κειμένων, αποσπάσματα από λογοτεχνικά κείμενα, πεζά και ποιητικά, άρθρα εφημερίδων, στίχους τραγουδιών και γενικά από θέματα της επικαιρότητας που αφορούν τον ρατσισμό. Ο τρόπος δουλειάς της ομάδας χαρακτηρίζεται, τουλάχιστον στις πρώτες της παραστάσεις, από συλλογικότητα, αφού όλοι πέρασαν από τη σκηνή ως περφόρμερς, έστησαν το σκηνικό και είχαν την ευθύνη πραγματοποίησης της παραγωγής. Η παράσταση έγινε στον Τεχνολόγιο της ΕΘΑΛ στη Λεμεσό όπου, για τις ανάγκες της παράστασης, η σκηνή διαμορφώθηκε σε μπαρ, στο οποίο καθόταν το κοινό απολαμβάνοντας το ποτό και τη μουσική. Το σκηνικό συμπλήρωναν τρία κουτιά. Η παράσταση είχε διαδραστικό χαρακτήρα, ο οποίος εξασφαλιζόταν με την ενεργό συμμετοχή του κοινού, καταργώντας έτσι τα όρια ανάμεσα σε ηθοποιό και θεατή. Πριν την έναρξη της παράστασης, το κοινό συμπλήρωνε ένα ερωτηματολόγιο που διερευνούσε τις απόψεις του για τα στερεότυπα της κοινωνίας σχετικά με τον ρατσισμό, οι απαντήσεις του οποίου χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια αυτής, γεγονός που διαφοροποιούσε τη δυναμική κάθε παράστασης ανάλογα με τις απαντήσεις του εκάστοτε κοινού. Επιπρόσθετα, το τέλος της

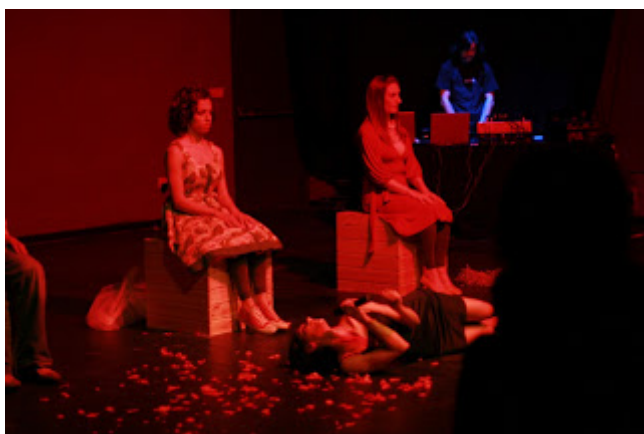
⁴⁰⁷ Επίσημη ιστοσελίδα της One/Off: <http://omadaoneoff.blogspot.com/>

⁴⁰⁸ Κυριάκου (2016) 47.

⁴⁰⁹ Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

Απόσπασμα από την παράσταση: <https://youtu.be/n45WOGpuePA>

παράστασης απαιτούσε και πάλι την ενεργό συμμετοχή του κοινού, το οποίο καλείτο να χορέψει μαζί με τους ηθοποιούς στους ρυθμούς του dj στη σκηνή, η οποία μετατρέποταν σε πίστα. Η παράσταση παρουσιάζει σπονδυλωτή δομή. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση της σκηνοθέτιδας: «αυτό που κάναμε δεν ήταν ακριβώς θέατρο»,⁴¹⁰ στην οποία παραδέχεται ότι το εγχείρημα της ομάδας παρεκκλίνει από το δραματικό θέατρο. Πρόκειται για περφόρμανς με έντονο το στοιχείο της υβριδικότητας: συντελεστές επαγγελματίες και μη, παραστατικό κείμενο από διαφορετικά είδη λόγου, ποικίλα εκφραστικά-αφηγηματικά μέσα (θέατρο, μουσική, κίνηση).



Από την παράσταση *Little Boxes*, αρχείο One/Off



Το 2008, η ομάδα One/Off ανέβασε την παράσταση *Where is my love?*,⁴¹¹ σε σκηνοθεσία της Μαρίας Κυριάκου. Η θεματολογία περιστρεφόταν γύρω από την αγάπη και πώς αυτή, όταν αποκτά ακραία μορφή, αποβαίνει ολέθρια για τον άνθρωπο (βία, ζήλεια, καταπίεση). Η παράσταση προέκυψε από τη συρραφή κειμένων, πεζών και ποιητικών, Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, όπως των Μαργαρίτα Καραπάνου, Οδυσσέα Ελύτη, Κωνσταντίνου Βήτα, Μαλβίνας Κάραλη και Sarah Kane, με τραγούδια και προβολές. Ο σπονδυλωτός χαρακτήρας του έργου αποκλίνει από τη συμβατική θεατρική φόρμα, δίνοντας έτσι βάρος στους χαρακτήρες και όχι στην πλοκή. Υπήρχαν ταυτόχρονες δράσεις με έντονη σωματικότητα-κίνηση, που καθιστούσαν σχεδόν περιττή την ύπαρξη του λόγου, ο οποίος ήταν ελάχιστος και αποσπασματικός. Η σκηνογραφία περιλάμβανε ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, μεταξύ των

⁴¹⁰ Συνέντευξη της Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

⁴¹¹ Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

Απόσπασμα από την παράσταση: <https://youtu.be/pSAQSZHyY0>

οποίων, έναν καναπέ, ένα τραπέζι και ένα μικρόφωνο, το οποίο χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί κατά τη διάρκεια της παράστασης. Όπως δήλωσε η ίδια η σκηνοθέτις, αν και η παράσταση χαρακτηρίστηκε «σκληρή» και «δύσκολη» από κάποιους θεατές, κέρδισε τις εντυπώσεις και έτυχε μεγάλης ανταπόκρισης από το κοινό.⁴¹² Η Αργυρώ Τουμάζου γράφει στην κριτική της ότι πρόκειται για «ένα πανανθρώπινο φαινόμενο, αλλά εδώ άκρως κυπριακό, αφού αναγνωρίζουμε συμπεριφορές οικείες», καταλήγοντας ότι «το τέλος σε βρίσκει σίγουρα επηρεασμένο κι ας νιώθεις ότι έφαγες μια δυναμική γροθιά στο στομάχι από πέντε νεότατους performers».⁴¹³



Από την παράσταση *Where is my love?* αρχείο One/Off

Την αμέσως επόμενη χρονιά η ομάδα One/Off ανέβασε την παράσταση *Madame B.*⁴¹⁴ (2009), σε δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθεσία της Μαρίας Κυριάκου. Πρόκειται για μια ελεύθερη διασκευή του μυθιστορήματος *Madame Bovary* του Gustave Flaubert, που στόχευε στην αντιπαράθεση των ανησυχιών και προβληματισμών της κλασικής ηρωίδας με αυτούς μιας σύγχρονη γυναίκας, και στην προβολή, μέσω της διαχρονικής αυτής αλληλεπίδρασης, της διαφοροποίησης των εννοιών που ορίζουν την κοινωνική πραγματικότητα. Σύμφωνα με τη Μολέσκη, «η θεατρική διασκευή της Κυριάκου έγινε από σύγχρονη και σε τέτοιο βαθμό προσωπική οπτική γωνιά, που μπορεί να θεωρηθεί όχι απλή χρήση της κλασικής μορφής, αλλά ερμηνεία της».⁴¹⁵ Η Κυριάκου κατάφερε να συνυπάρξουν παρελθόν και παρόν στον ίδιο χώρο ταυτόχρονα, χωρίζοντας τη σκηνή στα δύο και τοποθετώντας ταυτόχρονα και τις δύο ηρωίδες

⁴¹² Κυριάκου (2016) 41.

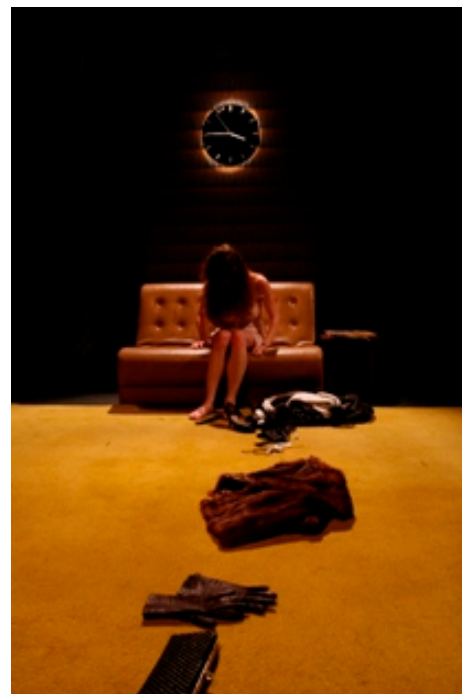
⁴¹³ Τουμάζου (2008α) *City*, 26.

⁴¹⁴ Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

Απόσπασμα από την παράσταση: <https://youtu.be/xcLP2NqYrVc>

⁴¹⁵ Μολέσκη (2009) *Ο Φιλελεύθερος*, 24/5/2009.

εκεί: από τη μια η Madame Bovary και από την άλλη η Madame B., μια σύγχρονη γυναίκα, η οποία μιλούσε πάντοτε από την πολυθρόνα του ψυχαναλυτή. Το κείμενο της παράστασης ήταν προϊόν συνεργασίας της ομάδας με ψυχολόγο. Πρόκειται για μονόλογο, στον οποίο διεισδύει η ζωή της Madame Bovary του Flaubert. Η δομή της παράστασης, που βασίζεται στον άξονα της σύγκρισης/αντίθεσης των δύο γυναικών και των δύο εποχών, προαναγγέλλεται ήδη στον τίτλο, όπου συνυπάρχει το όνομα της κλασικής ηρωίδας Έμμας και της B. (= Madame B), αλλά και στον συμπληρωματικό τίτλο «Δύο γυναίκες. Δύο διαφορετικές εποχές». Η σκηνογραφία της παράστασης δεν χαρακτηριζόταν από τη λιτότητα και την αφαίρεση των προηγούμενων παραστάσεων της ομάδας. Αντίθετα, το σκηνικό ήταν πλούσιο, με την κάθε ηρωίδα να έχει το δικό της σκηνικό χώρο τοποθετημένο στην εκάστοτε εποχή. Διαφορά εντοπίζεται και στη μορφή της παράστασης, η οποία εγκατέλειψε το σπονδυλωτό σχήμα των προηγούμενων παραστάσεων της ομάδας, υιοθετώντας πλέον μια πιο αφηγηματική γραμμή. Βασικά στοιχεία της παράστασης ήταν η επιβλητική μουσική, που υπογράμμιζε τη συναισθηματική κατάσταση των ηρωίδων, η έντονη κινησιολογία που χαρακτήριζε τις δράσεις και οι μακρόσυρτες σιωπές, που υπήρχαν σε αρκετά σημεία της παράστασης. Η Μολέσκη χαρακτήρισε την ιδέα της Μαρίας Κυριάκου γοητευτική και θεατρικά γόνιμη.⁴¹⁶



Από την παράσταση *Madame B.*, αρχείο One/Off

⁴¹⁶ Μολέσκη (2009) *Ο Φιλελεύθερος*, 24/5/2009.

Η ομάδα ανέβασε επίσης την παράσταση *Forget-me-not*⁴¹⁷ (2010) σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου. Το κείμενο, προϊόν συλλογικής δουλειάς, βασιζόταν σε αποσπάσματα από ποιήματα και πεζογραφήματα των Κώστα Μόντη, Κυριάκου Καρνέρα και Αντώνη Γεωργίου, αλλά και σε πρωτογενείς αφηγήσεις των μελών της ομάδας, πάνω στις οποίες συζητούσαν, αυτοσχεδίαζαν και ανέπτυσαν θεματικούς πυρήνες. Η παράσταση πραγματευόταν το θέμα της μνήμης και αποτελούσε μια αναζήτηση της ταυτότητας των Κυπρίων (Κύπριος-Έλληνας-Ευρωπαίος).⁴¹⁸ Κατά τη διάρκεια της παράστασης παρατηρείται εναλλαγή στον γλωσσικό κώδικα: κοινή νεοελληνική-ελληνοκυπριακή διάλεκτος. Για την ιδεολογική προσέγγιση της γλώσσας στην παράσταση αυτή γίνεται λεπτομερής αναφορά στο κεφάλαιο τέσσερα. Η σκηνική δράση εκτυλισσόταν γύρω από ένα τραπέζι, όπου οι ηθοποιοί διηγούνταν τις ιστορίες τους. Η παράσταση είχε σπονδυλωτή δομή, αποτελούμενη από σκηνές φαινομενικά άσχετες μεταξύ τους, αλλά συνδεδεμένες με μια νοητή γραμμή αφήγησης που άρχιζε από τις μνήμες της οικογένειας, περνούσε στις προσωπικές μνήμες των ηρώων και κατέληγε σε κοινωνικούς προβληματισμούς.⁴¹⁹ Σε κάποιες περιπτώσεις που εισάγεται μουσική στην παράσταση, ζωντανή ή ηχογραφημένη, το τραπέζι αδρανοποιείται και ο χώρος μεταμορφώνεται σε σκηνή μουσικής περφόρμανς, αποκλείοντας με αυτό τον τρόπο τις χρονικότητες της παραδοσιακής δραματουργίας. Η Μολέσκη γράφει για την παράσταση: «η τελική επεξεργασία των προσωπικών αφηγήσεων οδήγησε σ' ένα κείμενο που έχει εσωτερική λογική και συναισθηματική εξέλιξη [...] χαρακτηρίζεται από την αίσθηση μέτρου, από την έντεχνη μίξη του χιούμορ και της σοβαρότητας, της τόλμης και της συγκίνησης».⁴²⁰ Η παράσταση έλαβε μέρος στο 1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου, με αποτέλεσμα να επιλεγεί για να συμμετέχει στο Φεστιβάλ Αθηνών Off 2011.

Ιδεολογικά αφορμώμενη από τη νέα πραγματικότητα της κυπριακής κοινωνίας το 2013 (οικονομική κρίση), η ομάδα One/Off ανέβασε την παράσταση *W.C.*, «μια ζωντανή έρευνα-διαδρομή μέσα από προσωπικά βιώματα, ιστορικά γεγονότα, δημοσιογραφικά άρθρα»⁴²¹ και λογοτεχνικά κείμενα.⁴²² Χαρακτηριστικά της παράστασης ήταν η έντονη κίνηση, ο

⁴¹⁷ Βλ. Λεοντάρης (2020) 433-446.

Απόσπασμα από την παράσταση: <https://www.youtube.com/watch?v=qAEYbm7OTu0>

⁴¹⁸ Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

⁴¹⁹ Κυριάκου (2016) 42.

⁴²⁰ Μολέσκη (2010α) *Ο Φιλελεύθερος*, 30/5/2010, 46.

⁴²¹ Σαββινίδης (2013α) *Ο Φιλελεύθερος*, 6/10/2013, 6.

⁴²² Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

αποσπασματικός λόγος, η ζωντανή μουσική, το τραγούδι, η χρήση προβολών που κινηματογραφούνται ζωντανά επί σκηνής, η χρήση μικροφώνου σε κάποιες περιπτώσεις και οι πολλαπλοί πυρήνες δράσης. Ο τίτλος της παράστασης *W.C.* αποτελεί ένα λογοπαίγνιο ανάμεσα στις έννοιες της τουαλέτας και της εργατικής τάξης. Η σκηνοθέτις Μαρία Κυριάκου συνομιλεί με το κοινωνικό γίγνεσθαι, θέτοντας θεμελιώδη ερωτήματα σχετικά με την κυπριακή οικονομική κρίση, την Ευρωπαϊκή Ένωση, αλλά και τη φιλανθρωπία. Εμπνευσμένο από την επικρατούσα κοινωνική κατάσταση και σαφώς συμβολικό ήταν και το σκηνικό, που απαρτιζόταν από κασόνια που στήνονταν και ξεστήνονταν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης και παρέπεμπαν στα κασόνια τροφίμων των κοινωνικών παντοπωλείων που στήθηκαν σε ολόκληρη την Κύπρο για την ανακούφιση ευπαθών ομάδων της κοινωνίας λόγω της οικονομικής κρίσης, τη δεδομένη χρονική στιγμή. Το πρόγραμμα του κοινωνικού παντοπωλείου δημιουργήθηκε λόγω των αναγκών της εποχής, που χαρακτηριζόταν από ραγδαία αύξηση των φτωχών, των ανέργων, των ηλικιωμένων που επιζητούν φαγητό και φάρμακα και των μεταναστών, και αφορά την παροχή δωρεάν τροφίμων σε ευπαθείς κοινωνικά ομάδες, όπως σε οικογένειες ή άτομα που έχουν χαμηλό εισόδημα και πλήττονται από την οικονομική κρίση. Η παράσταση της Κυριάκου έχει πολιτική διάσταση, καθιστώντας σαφές ότι δεν κάνει «τέχνη για την τέχνη», αλλά επηρεαζόμενη από την κοινωνική πραγματικότητα, στηλιτεύει καταστάσεις και θέτει προβληματισμούς σχετικά με πράγματα που θεωρούνται δεδομένα στον δυτικό πολιτισμό.

Η παράσταση προκάλεσε αντικρουόμενες απόψεις στην κριτική. Γράφει η Μολέσκη: «αυτή τη φορά η Μαρία Κυριάκου και η ομάδα της μπαίνουν σε διάλογο με τη γύρω μας πραγματικότητα, η οποία το μόνο που εμπνέει είναι ένα ασαφές κράμα θυμού και απελπισίας. Αυτό όμως, για να μετουσιωθεί σε τέχνη, θέλει ιδεολογική διαύγεια και υπευθυνότητα, θέλει πλήρη διασαφήνιση στόχων και προσεχτική επιλογή κατάλληλων τρόπων υλοποίησης αυτών των στόχων»,⁴²³ ενώ η Ασημένου γράφει ότι η ομάδα «καταφέρνει επιδέξια να ισορροπήσει τον έντονο προβληματισμό και το συναίσθημα πανικού με την λογική, επικοινωνώντας μια ολοκληρωμένη άποψη που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη».⁴²⁴ Είναι σαφές ότι οι δύο κριτικοί εισέπραξαν με διαφορετικό τρόπο το όλο εγχείρημα, εστιάζοντας στην ιδεολογική προσέγγιση του

⁴²³ Μολέσκη (2013β) *Ο Φιλελεύθερος*, 3/11/2013, 6.

⁴²⁴ Ασημένου (2013) *Η Φωνή της Λεμεσού*, 24/10/2013, 16.

ζητήματος της οικονομικής κρίσης, η οποία για τη Μολέσκη δεν ήταν ξεκάθαρη στην παράσταση.

Καταληκτικά, οι παραστάσεις που προαναφέρθηκαν αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα της δουλειάς της On/Off, η οποία έχει συμβάλει καθοριστικά στην εμφάνιση και στην εξέλιξη του «θεάτρου της επινόησης» στο κυπριακό θέατρο.

Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ

Η Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ στα χρόνια λειτουργίας της ανέβασε δύο παραστάσεις που ανήκουν στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», *On/Off (Life Cuts)* (2007) σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη και *In two minds* (2010) σε σκηνοθεσία Αθηνάς Κάσιου.⁴²⁵ Στην πρώτη απόπειρα ενασχόλησης της Πειραματικής Σκηνής με το είδος του «θεάτρου της επινόησης», διακρίνεται η ανάγκη να εξηγηθεί στο κοινό ο όρος. Στο δελτίο Τύπου που εξέδωσε ο ΘΟΚ για την παράσταση *On/Off (Life Cuts)* αναφέρει: «τιμώντας το όνομά της, η Πειραματική Σκηνή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου δίνει βήμα σε νέους ανθρώπους και ανοίγει τις πύλες της σε νέες προσεγγίσεις και τεχνικές θεάτρου με την παρουσίαση μιας παραγωγής devised theatre με τίτλο *On/Off (Life Cuts)*. Στο είδος αυτού του θεάτρου, που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε ως επινοημένο θέατρο, το κείμενο της παράστασης καθώς και άλλες πτυχές της, προκύπτουν με τη συνεργασία της ομάδας των συντελεστών μέσα από διάφορα ερεθίσματα και αυτοσχεδιασμούς έχοντας πάντα ως βάση ένα αρχικό θέμα που λειτουργεί ως άξονας και όπου οι επιμέρους τέχνες η μουσική, η σκηνογραφία, η κίνηση, η μουσική, το φως αποκτούν δική τους αυτονομία και επηρεάζουν αισθητά την προεργασία και κατά συνέπεια το αποτέλεσμα».⁴²⁶ Επιπρόσθετα, στο πρόγραμμα της παράστασης παρατίθεται ένα συνοπτικό κείμενο της Άντρης Κωνσταντίνου με τίτλο «Τι είναι το devised theatre», όπου ορίζεται το πλαίσιο του σκηνικού αυτού είδους παγκοσμίως (βασικοί εκπρόσωποι και χαρακτηριστικά).⁴²⁷

Η παράσταση *On/Off (Life Cuts)*⁴²⁸ έχει ως θέμα το περιθώριο και προέκυψε μέσα από εργαστήρια, συζητήσεις και αυτοσχεδιασμούς. Διεξήχθη έρευνα πάνω στο θέμα, καταγράφηκε το υλικό και όλες οι πρόβες οπτικογραφούνταν, με σκοπό να δουλεύεται το υλικό που

⁴²⁵ <https://www.thoc.org.cy/event/on-off-life-cuts,350,0,el,general>

<https://www.thoc.org.cy/event/in-two-minds,375,0,el,general>

⁴²⁶ Δελτίο Τύπου ΘΟΚ (2007) για την παράσταση [<https://www.thoc.org.cy/event/on-off-life-cuts,350,0,el,general>].

⁴²⁷ Κωνσταντίνου: Πρόγραμμα Παράστασης *On/Off*, «Τι είναι το devised theatre», 8-9.

⁴²⁸ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία, 5/12/2016).

προέκυπτε από κάθε πρόβα. Βασικά στοιχεία της παράστασης ήταν το τραγούδι, η κίνηση, η εικόνα, οι προβολές, τα ηχητικά εφέ και η μουσική, η οποία αποτελούσε κεντρικό πυρήνα του έργου, αφού τα τραγούδια αποτελούσαν αφορμή για τη διαμόρφωση των διαλόγων. Οι απόψεις της κριτικής για την παράσταση ποικίλουν: η παράσταση, καταρχάς, αναγνωρίστηκε ως «μια άλλη προοπτική στην Κύπρο»,⁴²⁹ πέραν του συμβατικού θεάτρου. Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Συμεού, ο οποίος εκ παραδόσεως τηρεί μια επιφυλακτική στάση, όπως διαφαίνεται από τις κριτικές του, απέναντι στο πειραματικό θέατρο, έγραψε: «[...] είχα, ίσως για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό, την αίσθηση ότι έβλεπα κάτι εντελώς καινούργιο, το οποίο, χωρίς να ανατρέπει τις περί θεάτρου αντιλήψεις μου που στηρίζονται πάνω στην αρχή ενός λειτουργικά ολοκληρωμένου έργου, τις διεύρυνε σημαντικά με την προσθήκη της εμπειρίας του «επινοημένου θεάτρου» [...] η αυτοσχεδιαστική συμφωνία τόσο της δραματουργικής όσο και της υποκριτικής αλλά και της ομάδας των μουσικών, που συνέθεσε και ερμήνευσε το έργο υπό την καθοδήγηση της Λέας Μαλένη, ήταν θεαματικά και ακροαματικά εντυπωσιακή [...] το «ON/OFF (Life Cuts)» θα καταγραφεί στην ιστορία του κυπριακού θεάτρου ως μια σοβαρή προσπάθεια καλλιέργειας του πειραματικού θεατρικού είδους στον τόπο μας».⁴³⁰ Σύμφωνα με τη Μολέσκη, «του πειράματος του πάει αν όχι φτώχεια, τότε η ταπεινότητα, απλότητα, λιτότητα [...] Δε θέλω να πω ότι ο βασιλιάς ήταν γυμνός, αλλά πρέπει να πω πως ο συλλογικός απόκληρος, περιθωριακός ήρωας του *On/Off* ήταν υπερβολικά ντυμένος».⁴³¹



Από την παράσταση *On/Off (Life Cuts)*, αρχείο ΘΟΚ

⁴²⁹ Μουσέως (2008) *Πολίτης*, 12/1/2008.

⁴³⁰ Συμεού (2007β) *Νέα Εποχή*, τεύχ. 295, 88-89.

⁴³¹ Μολέσκη (2007β) *Ο Φιλελεύθερος*, 16/12/2007, 40.

Η παράσταση *In two minds* (2010) είναι εμπνευσμένη από τα έργα του Δανού καλλιτέχνη Carl Krull και σκηνοθετημένη από την Αθηνά Κάσιου. Σύμφωνα με το δελτίο Τύπου του ΘΟΚ, πρόκειται για μια παράσταση που εξερευνά τον άνθρωπο ως ον, τη σχέση του με τον εαυτό του και τις ευκαιρίες του να είναι συμμετέτοχος ή/και παρατηρητής στη ζωή και στην τέχνη. Η απεγνωσμένη προσπάθεια του καλλιτέχνη να φτιάξει το πορτραίτο του, τον οδηγεί σε ένα ταξίδι ανακάλυψης του «εγώ» του, σε έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο, μέσα από μια σειρά αναπάντεχων γεγονότων. Ένα τραγικό δυστύχημα, η πιο όμορφη γυναίκα στον κόσμο και οι πιο τρελές φαντασιώσεις ζωντανεύουν επί σκηνής παρασύροντας τον θεατή σε ένα διαφορετικό ταξίδι, μέσα από τη χρήση πολυμέσων.⁴³²

Στο πρόγραμμα της παράστασης, η Κάσιου σημειώνει ότι η παραγωγή αποτελούσε αρχικά ένα project για τον τρόπο με τον οποίο ζωντανεύουν τα animations στη σκηνή. Στην πορεία όμως γνώρισε τη δουλειά του Δανού ζωγράφου Carl Krull.⁴³³ Το καλλιτεχνικό στυλ του Carl Krull χαρακτηρίστηκε ως σεισμικό ή σειсмоγραφικό, αναφερόμενο στη γλυπτική ζωγραφική και ζωγραφική προσέγγιση που ανέπτυξε, η οποία χαρακτηρίζεται από έναν τοπογραφικό τρόπο αντίληψης μορφών και χώρου. Αντί να χρησιμοποιεί περιγράμματα για να παρουσιάσει τα υποκείμενά του, ο Krull χρησιμοποιεί μια πληθώρα γραμμών για να δημιουργήσει το αποτέλεσμα του υποκειμένου που προεξέχει από τη δισδιάστατη επιφάνεια του χαρτιού ή της οθόνης. Η μεγάλη δυσκολία που έχει να αντιμετωπίσει ένας σκηνοθέτης όταν προσπαθεί να μεταφέρει στο θέατρο την αισθητική των animation είναι ο απεγκλωβισμός του από τη ρεαλιστική σκηνική προσέγγιση και η δημιουργία φορμαλιστικής κατεύθυνσης τόσο στις ερμηνείες όσο και στη σκηνοθεσία, η οποία οφείλει να συμπορεύεται με την αισθητική του animation.

Η παράσταση της Κάσιου πειραματίστηκε με τον λόγο, την τεχνολογία, τη μουσική και τον τρόπο με τον οποίο οι εικαστικές τέχνες μεταφέρονται σε θεατρικές μορφές. Η παράσταση είχε σπονδυλωτή δομή, και ενώ αρχικά υπήρχε η πρόθεση από τη σκηνοθετίδα να δημιουργηθεί το κείμενο από το μηδέν, τελικά χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από έτοιμα κείμενα καθώς και διάλογοι που προέκυψαν από αυτοσχεδιασμούς. Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε η Μωυσέως έγραψε για την παράσταση: «διαθέτει διαδραστικά στοιχεία τα οποία υπό άλλες περιστάσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν εκνευριστικά, οι θεατές όμως τα δέχονται ευχάριστα.

⁴³² Δελτίο τύπου ΘΟΚ (2010) για την παράσταση [<https://www.thoc.org.cy/event/in-two-minds,375,0,el,general>]

⁴³³ Σημείωμα σκηνοθετίδας Αθηνάς Κάσιου, Πρόγραμμα παράστασης *In two minds*.

Και αυτό είναι σημαντικό αν αναλογιστούμε πως το κυπριακό κοινό είναι κατά γενική παραδοχή αυστηρό και εξαιρετικά συγκρατημένο σε διαδραστικά ξεσπάσματα. [...] Εντούτοις, στη συγκεκριμένη παράσταση, ηθοποιοί και σκηνοθέτις κατάφεραν να θολώσουν ευχάριστα τα όρια. Κι αν οφείλουμε να χειροκροτήσουμε κάτι, είναι πρωτίστως αυτό».⁴³⁴



Από την παράσταση *In two minds*, αρχείο ΘΟΚ

Θέατρο Δέντρο

Το Θέατρο Δέντρο ιδρύθηκε το 2005 από την ηθοποιό και σκηνοθέτιδα Κατερίνα Λούρα,⁴³⁵ ασχολείται κυρίως με το πειραματικό θέατρο και έχει ως «αντικείμενο την έρευνα και την εργασία της τέχνης, όπως αυτή αποκαλύπτεται μέσα από το θέατρο, τον χορό, τη μουσική, τα ενεργειακά συστήματα και κάθε εν γένει τρόπο έκφρασης της ανθρώπινης δημιουργικότητας».⁴³⁶ Οι παραστάσεις της ομάδας έχουν τη μορφή περφόρμανς και κάποιες από αυτές ανήκουν στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», όπως το *Happy Park* (2010) σε σκηνοθεσία Κατερίνας Λούρα, με θέμα το παιχνίδι και τις σχέσεις που προκύπτουν από αυτό: τρεις άνθρωποι συναντήθηκαν για να παίξουν ένα παιχνίδι, όχι ένα συνηθισμένο αλλά

⁴³⁴ Μουσέως (2010) *Πολίτης*, 28/2/2010, 64.

⁴³⁵ Η Κατερίνα Λούρα σπούδασε στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και επέστρεψε στην Κύπρο το 2005.

⁴³⁶ Επίσημη ιστοσελίδα Θεάτρου Δέντρο: <http://www.theatrodentro.com/the-vision/>

προσωπικά τους περιστατικά. Κάποια στιγμή ο άνθρωπος για να επιβιώσει, χάνει την αθωότητά του και από εκεί και μετά, για να την ξαναβρεί, πρέπει να την επιλέξει. Οι ηθοποιοί αποκαλούσαν ο ένας τον άλλο με τα μικρά τους ονόματα και δεν είχαν κάποιο ιδιαίτερο υποκριτικό ύφος. Από την παράσταση απουσίαζε τελείως το σκηνικό, καθώς η σκηνοθέτις επιδίωξε να δώσει το βάρος στην ίδια τη διαδικασία του παιχνιδιού. Η Μολέσκη έγραψε: «Είχαμε απλώσει το αισθητήριό μας σαν παιδικό μουσικό χαλί [...] και οι ηθοποιοί μπουσουλούσαν πάνω του πατώντας σε διάφορες νότες. [...] Η σοβαρότητα και η δραματικότητα απουσιάζουν από το λεξιλόγιο αυτού του θεατρικού παιχνιδιού, το οποίο όμως περιέχει τέτοιες έννοιες όπως «νοσταλγία», «γέλιο», «λύπη», «αυτοσαρκασμός», «ειλικρίνεια» [...] Το παιχνίδι ανάγεται σε λυτρωτική διαδικασία».⁴³⁷

Το *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011)⁴³⁸ σε σκηνοθεσία Κώστα Φιλίππογλου⁴³⁹ είναι ακόμη μια παράσταση που ανήκει στο «θέατρο της επινόησης» και ξεκίνησε με αφορμή τον *Ορέστη* του Ευριπίδη, αλλά στην πορεία «ξέφυγε από τα στενά όρια της ερμηνείας των χαρακτήρων και οι συντελεστές «βούτηξαν» σε αναμνήσεις και αφηγήσεις προσωπικές».⁴⁴⁰ Η ομάδα δούλεψε με ένα μοντέλο ερωταπαντήσεων μεταξύ των ηθοποιών, εμπνευσμένο σε μεγάλο βαθμό από το *Quizoola*⁴⁴¹ των Forced Entertainment και χρησιμοποιώντας κείμενα από τον Ευριπίδη, τον Jean-Paul Sartre, τον ψυχίατρο Ματθαίο Γιωσαφάτ αλλά και προσωπικές ιστορίες. Η παράσταση απέκτησε ένα διπολικό σχήμα, όπου οι ηθοποιοί και οι ήρωες αποτελούσαν δυο διαφορετικούς κόσμους, όπου διείσδυε ο ένας στον άλλο. Το θέατρο Δέντρο συνεργάστηκε ακόμη μια φορά με τον Κώστα Φιλίππογλου, ο οποίος σκηνοθέτησε τον Γλάρο του Anton Chekhov (2018), παράσταση που δεν ανήκει βέβαια στο είδος του «θεάτρου της επινόησης», αλλά σίγουρα δεν πρόκειται για μια ρεαλιστική σκηνοθετική προσέγγιση. Η παράσταση αυτή

⁴³⁷ Μολέσκη (2010β) *Ο Φιλελεύθερος*, 28/11/2010, 43.

⁴³⁸ βλ. επίσης Κωνσταντίνου (2013β) 135-136.

⁴³⁹ Ο Κώστας Φιλίππογλου είναι Έλληνας ηθοποιός και σκηνοθέτης, που μαθήτευσε στην ομάδα του Peter Brook, της Ariane Mnouchkine και την Theatre de Complicite. Από το 1999 δουλεύει κυρίως στο εξωτερικό με την θεατρική ομάδα "Complicite" και παίρνει μέρος στις παραστάσεις και τα εργαστήρια που δίνει η ομάδα στην Αγγλία, την Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Δίδαξε θέατρο στο Lee Strasberg Institute, στο Actor's studio και στο Actor's center κ.ά. [<https://www.ishow.gr/person/930886/kostas-filippogloy>]

⁴⁴⁰ Επίσημη ιστοσελίδα Θεάτρου Δέντρο: <http://www.theatrodentro.com>

⁴⁴¹ Το *Quizoola* είναι μια αυτοσχέδια παράσταση στην οποία οι καλλιτέχνες απαντούν συνεχώς ερωτήματα. Είτε πρόκειται για φιλοσοφικά, ασήμαντα ή άκρως προσωπικά, οι απαντήσεις των ερμηνευτών πρέπει να δημιουργηθούν επιτόπου και η ατμόσφαιρα κινείται από την οικεία συνομιλία και το κουίζ μέχρι την παράλογη ανάκριση. Το ακροατήριο έχει τη δυνατότητα να επέμβει κατά τη διάρκεια της παράστασης. [<https://www.forcedentertainment.com/project/quizoola/>]

διατηρεί πολλά από τα στοιχεία της ίδιας παράστασης που σκηνοθέτησε στην Αθήνα το 2014 στο θέατρο Θησείων: διαχωρισμός των δέκα χαρακτήρων του έργου σε έξι ρόλους και σε τέσσερα κοστούμια που είτε κινούνται από τους ηθοποιούς σαν κούκλες, είτε κρέμονται εκεί που τους αφήνουν, χρήση καρεκλών και πολυθρόνων με τροχούς για τους έξι χαρακτήρες, χρήση της οπτικογράφησης μερικών σκηνών και ταυτόχρονη προβολή τους.

Η τρίτη παράσταση του Θεάτρου Δέντρο, που κατατάσσεται στο είδος του «θεάτρου της επιπόνησης» είναι το *R.I.P. Ρωμαίος & Ιουλιέτα* (2013) σε συν-σκηνοθεσία Κατερίνας Λούρα, Δημήτρη Κουρούμπαλη και Φρόσως Κορρού. Η παράσταση βασισμένη στο έργο του Shakespeare, χωρίς να το αναπαραγάγει, το αποδόμησε και δημιουργήσε ένα καινούργιο με αναφορές στη σημερινή εποχή. Η δράση έλαβε χώρα σε μια άδεια σκηνή, κάτι που άλλωστε συνηθίζει η ομάδα στις παραγωγές της. Οι συντελεστές διατήρησαν, κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της παράστασης, το μοντέλο των ερωταπαντήσεων που υιοθέτησαν στην προηγούμενη παράσταση.

Avendre

Η ομάδα Avendre ιδρύθηκε το 2013 από τους σκηνοθέτες Κύρο Παπαβασιλείου και Μαρία Βαρνακίδου, με αφορμή την παράσταση *Παρεξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου*, σε σκηνοθεσία Κύρου Παπαβασιλείου και δραματολογία Γιώργου Βαλαή και Κύρου Παπαβασιλείου, η οποία έλαβε μέρος στο Διεθνές Φεστιβάλ «Κύπρια». Η παράσταση «πραγματευόταν την επικινδυνότητα της αλήθειας και τη δύναμη του μύθου»⁴⁴² και χρησιμοποίησε τεχνικές «θεάτρου της επιπόνησης» αλλά και «σωματικού θεάτρου», βασισμένη στο χρονικό του βυζαντινού συγγραφέα Λεοντίου Μαχαιρά *Εξήγησις της Γλυκείας χώρας Κύπρου*⁴⁴³ καθώς και στη σημερινή κυπριακή πραγματικότητα. Στη σκηνοθετική προσέγγιση του Παπαβασιλείου ήταν εμφανείς οι κινηματογραφικές του καταβολές, όπως για παράδειγμα, στη χρήση εκτενούς αφήγησης με ή χωρίς παράλληλη δράση, στις ελάχιστες και διακριτικές μουσικές παρεμβάσεις που συνόδευαν, κυρίως, την αφήγηση, και στον ατμοσφαιρικό φωτισμό. Η παράσταση αποτελείτο από τρία μέρη: στο πρώτο χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από το

⁴⁴² <https://www.facebook.com/events/625505170823786/>

⁴⁴³ Πρόκειται για αφηγηματικό κείμενο της μεσαιωνικής κυπριακής γραμματείας, γραμμένο τον 15ο αιώνα, του οποίου ο πλήρης τίτλος είναι: «Εξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου, η οποία λέγεται Κρόνικα, τουτέστιν Χρονικόν». Ο συγγραφέας του, Λεόντιος Μαχαιράς, Έλληνας της Κύπρου ο οποίος κατείχε σημαντική θέση στη διοικητική μηχανή των Λουζινιανών, περιγράφει μια κρίσιμη και πολυτάραχη περίοδο της ιστορίας της Κύπρου, κατά την οποία Σταυροφόροι, Ναΐτες, Φράγκοι, Ενετοί, Γενουάτες, Σαρακηνοί και Καταλανοί διεκδικούσαν την κυριαρχία του νησιού. Σκοπός του ήταν η καταγραφή και διάσωση των ιστορικών γεγονότων.

έργο του βυζαντινού χρονογράφου, για να δοθούν ιστορικά γεγονότα που αντιπαραβάλλονταν με πιο σύγχρονα. Το δεύτερο μέρος αποτελούσε μια ανάκριση του ίδιου του Λεόντιου Μαχαιρά, ο οποίος κατηγορείτο για έλλειψη αντικειμενικότητας, και, τέλος, το τρίτο μέρος παρουσίαζε προσωπικές ιστορίες των ίδιων των συντελεστών της παράστασης, που περιστρέφονταν γύρω από το θέμα «αλήθεια-μύθος».

Σε συνέντευξή του, ο Παπαβασιλείου αναφέρθηκε στη μεθοδολογία που ακολούθησε η ομάδα: χρησιμοποιήθηκαν αυτοσχέδιασμοί και διενεργήθηκαν συνεντεύξεις στους ηθοποιούς, οι οποίες μαγνητοσκοπήθηκαν και έτυχαν επεξεργασίας αργότερα στις πρόβες, απ' όπου προέκυψε το τρίτο μέρος της παράστασης, έτσι ώστε οι ίδιοι οι συντελεστές να αισθάνονται συνδημιουργοί αυτής.⁴⁴⁴ Άλλωστε, η αυτοαναφορικότητα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του «θεάτρου της επινόησης». Η σκηνογραφία αποτελείτο από ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα: τέσσερις καρέκλες που συνεχώς μετακινούνταν, ένα βεστιάριο το οποίο χρησιμοποιούσαν οι ηθοποιοί καθώς άλλαζαν ρούχα κατά τη διάρκεια της παράστασης και ένα μικρόφωνο, στο οποίο μιλούσαν εναλλάξ.

Οι απόψεις της κριτικής διίστανται για την παράσταση. Η ενασχόληση της ομάδας με ένα σημαντικό κείμενο της κυπριακής μεσαιωνικής γραμματείας σε ορισμένους προκάλεσε ιδιαίτερο προβληματισμό. Γράφει η Μολέσκη: «ο ενεργός διάλογος με κάποιο κλασικό κείμενο ως άξονας μιας παράστασης ενοποιημένου θεάτρου είναι και αυτός ένας δρόμος ολισθηρός που μπορεί να οδηγήσει την ομάδα σε μια πτήση ή μια πτώση [...] Η υποκειμενικότητα των ατομικών φωνών που συνηθίζεται στο επινοημένο θέατρο δεν ήταν αισθητή, καθώς τα κείμενα των «προσωπικών αντιδράσεων» ηχούσαν κοινότοπα».⁴⁴⁵ Ο Σαββινίδης διατυπώνει την άποψη ότι η παράσταση «ήταν μια «Παρεξήγησις» όχι μόνο της λογοτεχνικής και ιστορικής σπουδαιότητας της προσφοράς και της προσωπικότητας του Μαχαιρά, αλλά και της θεματικής και των προθέσεων του Διεθνούς Φεστιβάλ Κύπρια».⁴⁴⁶ Από την άλλη, γράφει η Γεωργίου στην κριτική της, σχολιάζοντας τόσο το σκηνικό κείμενο όσο και τη συμπερίληψη της παράστασης στα «Κύπρια», «Παρά την ανομοιομορφία του, με κάποιους ηθοποιούς να χρησιμοποιούν αρκετά απλή γλώσσα με έντονα αγγλικά στοιχεία κι άλλους με εκφορά πιο πολύπλοκη, το κείμενο κατόρθωσε κάτι ευφύες: να σχολιάσει έμμεσα αλλά με καυστικότητα πρόσφατα γεγονότα που συγκλόνισαν την Κύπρο. Ήταν ένα κείμενο που μας αφορούσε, κι εξέφραζε

⁴⁴⁴ Συνέντευξη Κύρου Παπαβασιλείου στη Μαρία Κυριάκου (2016) 104.

⁴⁴⁵ Μολέσκη (2013γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 22/9/2013, 6.

⁴⁴⁶ Σαββινίδης (2013β) *Ο Φιλελεύθερος*, 22/9/2013, 2.

πολλές από τις σκέψεις και τις αντιδράσεις όλων μας, όταν βιώναμε αυτά τα γεγονότα. Παρά τις ατέλειές του, το κείμενο πέτυχε το στόχο του που, όπως περιγράφεται στο εισαγωγικό σημείωμα της παράστασης, ήταν η «παρουσίαση της σημερινής ψευδαίσθησης της πραγματικότητας», των σημερινών ιστορικών και άλλων συνθηκών που, ως βιώματα, χαρακτηρίζονται από μια δόση υποκειμενικότητας και μυθοπλασίας [...] Στο σύνολό της ήταν μια αξιόλογη προσπάθεια, και συνάμα μια άρτια εγχώρια παραγωγή [...] Η απόφαση των διοργανωτών του Φεστιβάλ να στηρίζουν εφέτος περισσότερες εγχώριες παραγωγές είναι αξιέπαινη [...]».⁴⁴⁷



Από την παράσταση *Παρεξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου*, αρχείο Avendre

Η ομάδα Avendre ανέβασε επίσης *Το βλέμμα* (2015), σε σκηνοθεσία Κύρου Παπαβασιλείου και Μαρίας Βαρνακίδου, παραγωγή που αποτέλεσε διερεύνηση της σχέσης των εννοιών «αλήθεια» και «ψέμα». Αξίζει να γίνει αναφορά στη μεθοδολογία της παράστασης, αρχής γενομένης από τη χρήση «αγαπημένων αντικειμένων», τα οποία επιδίωκαν συνειρμικές αναμνήσεις, και τις «λίστες» που καταρτίστηκαν από τους συντελεστές. Οι τελευταίες αφορούν λίστες προσώπων, οι οποίες προσέφεραν διευκρινιστικές πληροφορίες: παραδείγματος χάριν «στο μεταξύ πεθαίνει αυτός...», για να υποδειχθεί το πέρασμα του χρόνου.⁴⁴⁸ Οι μαρτυρίες που συμπεριλήφθηκαν στην παράσταση προέρχονταν και πάλι από τους συντελεστές της. Σε σημείωμά του ο σκηνοθέτης ανέφερε ότι «σε μια παράσταση επινοημένου θεάτρου η σκηνοθεσία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη δραματουργία. Οι δυο τους, αλληλοεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται. Αντιμετωπίζοντας την παράσταση ως σύνολο της δραματουργίας και σκηνοθεσίας, θα φροντίσουμε έτσι ώστε ο λόγος του κειμένου να εναλλάσσεται με την κίνηση,

⁴⁴⁷ Γεωργίου (2013α) *Άνευ*, τεύχ.49, 68.

⁴⁴⁸ Συνέντευξη Κύρου Παπαβασιλείου στη Μαρία Κυριάκου (2016) 104.

την εικόνα, την μουσική, τον χορό και την σιωπή».⁴⁴⁹ Στην παράσταση υπάρχει εναλλαγή γλωσσικού κώδικα: γίνεται χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στα σημεία όπου οι ηθοποιοί παρουσίαζαν τις δικές τους εμπειρίες, κάτι που, σύμφωνα με τον Παπαβασιλείου, προσέδιδε στον λόγο αυθεντικότητα, αφού οι ίδιοι οι ηθοποιοί στις εξομολογήσεις τους κατά το στήσιμο της παράστασης κατέφευγαν στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο.⁴⁵⁰ Η κριτική πρόσληψη της παράστασης υπήρξε μεικτή· αφενός χαρακτηρίστηκε ως «μια παράσταση που αξίζει κανείς να δει επανειλημμένα [...] και εκφράστηκε ότι «η τεχνική του devised theatre ήταν η ιδανική για ένα τέτοιο έργο»,⁴⁵¹ αφετέρου, άλλη κριτική εστιάζει στο ότι «στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος η στοχοθέτηση πρέπει να γίνεται σε μάκρο- και μικρο-επίπεδο, εκτός από τον κύριο στόχο: τη διερεύνηση του γενικού θέματος, το κάθε εικαστικό, κειμενικό, κινησιακό ψηφίο του γενικού παζλ, πρέπει να έχει τον δικό του στόχο και να κρίνεται από το δικό του αποτέλεσμα. Σχημάτισα την εντύπωση ότι πολλά απ' αυτά τα ψηφία ήταν αναποτελεσματικά, με το κείμενο να πέφτει σε αοριστία, την κίνηση να μην πηγάζει από το κείμενο, τα αντικείμενα που προβάλλονταν ως σύμβολα να μην έχουν την απαιτούμενη περιεκτικότητα».⁴⁵²



Από την παράσταση *Το βλέμμα*, αρχείο Avendre

⁴⁴⁹ <http://www.ant1iwo.com/ant1life/life/article/204413/erhetai-i-nea-theatriki-parastasi-tou-kurou-papavasileiou-me-titlo-to-vlemma/>

⁴⁵⁰ Συνέντευξη Κύρου Παπαβασιλείου στη Μαρία Κυριάκου (2016) 104.

⁴⁵¹ Γεωργίου (2015) *Άνευ*, τεύχ.55, 80-81.

⁴⁵² Μολέσκη, (2015α) *Ο Φιλελεύθερος*, 17/5/2015.

Theater Collective Srsly Yours

Η ομάδα Theater Collective Srsly Yours αποτελείται από καλλιτέχνες (περφόρμερς, δραματουργούς, ερευνητές και εικαστικούς) από την Κύπρο και το εξωτερικό, που στοχεύουν στην κοινωνική/πολιτική αλλαγή μέσω του θεάτρου. Η δουλειά τους διερευνά τα όρια της αφήγησης, της διαδραστικότητας, της σωματικότητας και της απόκρισης των περφόρμερς στο σκηνικό περιβάλλον τους. Ασχολούνται αποκλειστικά με το «θέατρο της επινόησης», όπου η ιεραρχία στους ρόλους που διαδραματίζει το κάθε μέλος της ομάδας διαφοροποιείται, η συνεισφορά όλων είναι πολύτιμη και απαραίτητη για το «κτίσιμο» της παράστασης ως προς τη δραματουργία, την έρευνα, τη σκηνοθεσία, τη γραφή και τα πολυμέσα που χρησιμοποιούνται. Από τα βασικά ιδρυτικά μέλη της ομάδας είναι οι Achim Wieland και Μάριος Ιωάννου. Οι θέσεις τους, όπως τις συνοψίζει ο Achim Wieland, είναι: «Στην Κύπρο η κυρίαρχη μορφή θεάτρου είναι πολύ παραδοσιακή, με σαφείς και κάπως περιορισμένες μορφές. Ειδικά το κρατικό θέατρο, τόλμησε πολύ λίγο πειραματισμό. Αυτό που μπορούμε να συνεισφέρουμε είναι να προσπαθήσουμε να σπάσουμε τον κύκλο αυτών των συντηρητικών μορφών. Εργαζόμαστε κυρίως στο στυλ του «θεάτρου της επινόησης», όπου το σενάριο τυγχάνει επεξεργασίας κατά τη διάρκεια των προβών μέσω του αυτοσχεδιασμού. Με αυτόν τον τρόπο, απλό καθημερινό υλικό βρίσκει τη θέση του στο έργο. Έτσι μέσα από την ειλικρίνεια, την ποίηση και, ίσως, την αθωότητα δημιουργείται μια θεατρική παράσταση. Για εμάς, τα συναισθήματα και το περιεχόμενο είναι πολύ πιο σημαντικά από τις αυστηρές μορφές –αυτό κάνει το έργο μας πολυδιάστατο. Ελπίζω ότι με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να ανοίξουμε το κοινό, για να μπορούμε να διαβάσουμε μεταξύ των γραμμών, να είμαστε παρατηρητές που αντιδρούν σε οπτικές εντυπώσεις και να μην επικεντρωνόμαστε αποκλειστικά στις κεντρικές δηλώσεις».⁴⁵³

Η Theater Collective Srsly Yours, με σκηνοθέτη τον Wieland παρουσίασε την αγγλόφωνη παράσταση *Fear Industry* (2014), η οποία πραγματευόταν έννοιες των πραγματικών και φανταστικών φόβων, όπως τους αντιλαμβάνεται η σημερινή κοινωνία. Η παράσταση συνδύαζε το θέατρο με την όπερα, τη stand up performance με το σωματικό θέατρο –το καταλληλότερο ίσως θεατρικό είδος στην προκειμένη περίπτωση για να κάνει ορατό το δύσκολο εγχείρημα εξισορρόπησης μεταξύ των ενστικτωδών φόβων του ανθρώπου και εκείνων που χειραγωγεί και διευρύνει το περιβάλλον μας. Το κείμενο της παράστασης, προϊόν συνεργασίας του σκηνοθέτη με τους περφόρμερς της παράστασης, Μάριο Ιωάννου και Έλενα Καλλινίκου, συνδύαζε

⁴⁵³ Συνέντευξη του Achim Wieland στη Christiane Sternberg (Ινστιτούτο Γκαίτε Κύπρος, 2017).
[<https://www.goethe.de/ins/cy/en/kul/mag/20964066.html>]

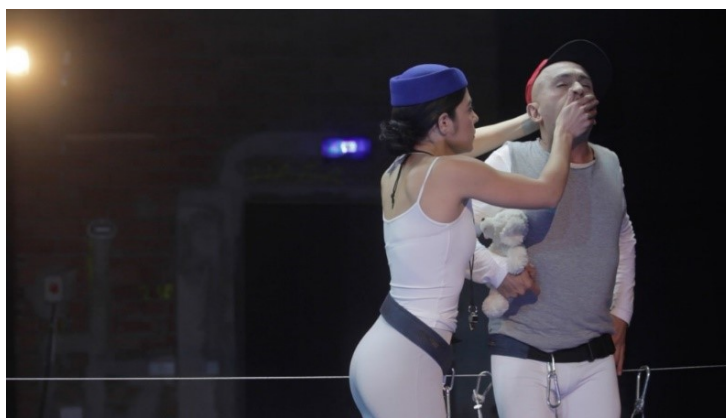
προσωπικές ιστορίες, κείμενα των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ιστορικές ομιλίες από πολιτικά πρόσωπα κ.ά. Τους περφόρμερς πλαισιώνει με ζωντανές μουσικές παρεμβάσεις από άριες και τραγούδια των Wolf, Pärt, Händel, Purcell και Taverner η μέτζο σοπράνο Μαριάννα Σουρή. Η σκηνογραφία της παράστασης περιοριζόταν σε ένα συρματόσχοινο, πάνω στο οποίο δένονταν ενίοτε οι ηθοποιοί. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης μάσκες και κοστούμια που βοηθούσαν τους καλλιτέχνες να υποδύονται τους διάφορους ρόλους. Η παράσταση αποτελούσε μέρος ενός project που αναπτύχθηκε μεταξύ μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων (Άμστερνταμ, Μαδρίτη, Ζυρίχη, Αθήνα, Στουτγκάρδη, Λονδίνο), στις οποίες ταξίδεψε η παράσταση. Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες από την κάθε χώρα συνεργάστηκαν με την ομάδα της Κύπρου, στη γλώσσα της αντίστοιχης χώρας, έτσι ώστε να διερευνηθεί περισσότερο το θέμα του φόβου. Η παράσταση έχει χαρακτηριστεί «από τις καλύτερες θεατρικές παραστάσεις της Βερολινέζικης σκηνής»,⁴⁵⁴ ενώ κατατάχθηκε «στην κατηγορία της τέχνης ως αφύπνισης».⁴⁵⁵ Ο Σαββινίδης έγραψε για την παράσταση: «[...] παρά την πρόδηλη εντύπωση μιας χωρικά προσαρμοστικής πρότασης που βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και διαμόρφωση, ο τρόπος που είναι στημένη είναι αισθητικά και νοηματικά συμπαγής, σαν ενιαίο σκηνικό σώμα· είναι ξεκάθαρα μια πρόταση προσανατολισμένη στη θεματική της [...] Αδύνατο σημείο της παράστασης είναι ίσως η υπερβολική σωματική ένταση, καθόλου όμως αυτό δεν επισκίαζε το γενικό αποτέλεσμα, καθώς ακόμη και μετά το τέλος ο αντίλαλος της δονούσε τα τοιχώματα· της σκηνής και του μυαλού».⁴⁵⁶



⁴⁵⁴ *Zitty Magazine*, Φεβρουάριος 2016, τεύχ. Berlinale Issue.

⁴⁵⁵ Γεωργίου (2014) *Άνευ*, τεύχ.52, 87.

⁴⁵⁶ Σαββινίδης (2015β) *Ο Φιλελεύθερος*, 15/2/ 2015.



Από την παράσταση *Fear Industry*, αρχείο Theater Collective Srsly Yours

Η ίδια θεατρική ομάδα ανέβασε τη σουηδική-κυπριακή-γερμανική παραγωγή *Egoland* (2017). Πρόκειται για μια επινοημένη αγγλόφωνη παράσταση, βασισμένη στις πιο σημαντικές προσωπικές αναμνήσεις των συντελεστών, που έπαιξαν βασικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητά τους, στα πρότυπα συμπεριφοράς που επηρέασαν τον προσωπικό προσανατολισμό του καθενός και στις ιδεολογικές τάσεις που διεισδύουν στο «εγώ» του. Η παράσταση ξεκίνησε πριν την είσοδο των θεατών στη σκηνή, από τον περφόρμερ της παράστασης, τον Σουηδό ηθοποιό Martin Nick Alexandersson. Ο σκηνοθέτης, στην προσπάθειά του να διερευνήσει την παρέμβαση του κοινού, ως δείγμα πολιτικού θάρρους, δίνει στην παράσταση διαδραστική μορφή. Ξεκινώντας με έναν μονόλογο, ο περφόρμερ επιτρέπει σταδιακά στον θεατή (μέσω των αντιδράσεών του) να επηρεάζει τις ενέργειές του. Ο ρόλος του σκηνοθέτη ήταν να βρει σκηνικούς τρόπους, ώστε να διαχωρίσει τα εξεταζόμενα πεδία του «εγώ». Για τον σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε ο φωτισμός, ο οποίος, μεταξύ άλλων, σηματοδοτούσε με έναν σταθερό τρόπο την εναλλαγή των ενοτήτων· η μουσική επένδυση· οι διαφοροποιήσεις στην υποκριτική συμπεριφορά του περφόρμερ· η εμπλοκή της φωνής του ίδιου του Achim Wieland, που λειτουργούσε ως «ανακριτής» προς τον περφόρμερ και η χρήση των ελάχιστων σκηνικών αντικειμένων, όπως το φουτουριστικό σκούτερ, στο οποίο επέβαινε ο περφόρμερ σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης και ένα μικρόφωνο. Η Μολέσκη έγραψε για την παράσταση ότι «[...] το σωματικό «εγώ» του πρωταγωνιστή, που επέλεξε ο Βίλαντ, σφράγισε το δρώμενο. Είναι η φύση του *Egoland* τέτοια. Μέσω της συγκεκριμένης προσωπικότητας του ηθοποιού και των συντελεστών του επινοημένου κειμένου η παράσταση

εισηγείται έναν εργαλείο αυτοκατανόησης, γενικής όμως χρήσης».⁴⁵⁷ Ο Σαββινίδης έγραψε: «Την ώρα του χειροκροτήματος με κατέκλυσε μια παράξενη, έντονη αίσθηση ότι παρόλο που το δρώμενο που μόλις παρακολούθησα είναι αποτέλεσμα θεάτρου της επινόησης, δεν ήταν απαραίτητως μια αλληλουχία συμβολισμών «ανοιχτών» για τις ερμηνείες των θεατών. Αντίθετα, ήταν μια στοχευμένη, μινιμαλιστική σπουδή πάνω στο περίπλοκο «Εγώ» και τη διαμόρφωση της ταυτότητας», και καταλήγει σχολιάζοντας τη σκηνοθετική προσέγγιση: «η σκηνοθετική καθοδήγηση χαρακτηρίζεται από μια περιοριστική ελευθερία προς τον performer, αλλά και μια νοησιαρχική προσέγγιση της ιδιωτικής αλήθειας, που στο βάθος της είναι η κοινή αλήθεια όλων μας».⁴⁵⁸



Από την παράσταση *Egoland*, αρχείο Theater Collective Srsly Yours

Το *Tea ceremony* (2018) είναι η επόμενη αγγλόφωνη παραγωγή της ομάδας σε σκηνοθεσία/δραματουργία του Achim Wieland. Ο σκηνοθέτης παίρνει το τελετουργικό (τη φόρμα) της προετοιμασίας και του σερβιρίσματος του τσαγιού από μια γκέισα και το αποδομεί: τοποθετεί στον ρόλο της γκέισας τον ηθοποιό Μάριο Ιωάννου, αντικαθιστά την παραδοσιακή γιαπωνέζικη κάμαρα με μια ακατάστατη σκηνή, τον καταπραϊντικό ατμό από την τσαγέρα που βράζει από έναν σωλήνα που βγάζει καπνό, την απόλυτη τελετουργική ηρεμία από τον εκνευριστικό θόρυβο της ηλεκτρικής σκούπας με την οποία καθάριζε ο ηθοποιός τη γεμάτη σκουπίδια σκηνή στην έναρξη της παράστασης. Οι συνεχείς εκκλήσεις της γκέισας να αφεθεί το κοινό στην καθοδήγησή της, ώστε να απαλλαγεί από την καθημερινότητά του υπονομεύονταν από την εισβολή πληροφοριών για την παγκόσμια ανισορροπία, τη φτώχεια, την εκμετάλλευση και πολλά άλλα ζητήματα που απασχολούν την ανθρωπότητα. Η Μολέσκη

⁴⁵⁷ Μολέσκη (2017β) *Ο Φιλελεύθερος*, 21/4/2017.

8/4/2017, <http://www.philenews.com/politismos/kritikes-gnomes/article/383776/to-koino-mas-eg>

⁴⁵⁸ Σαββινίδης (2017β) *Ο Φιλελεύθερος*, 8/4/2017.

σχολιάζοντας το τελετουργικό του τσαγιού που χρησιμοποίησαν οι συντελεστές έγραψε: «αποδομούν το συγκεκριμένο κλισέ με εκπληκτική ευρηματικότητα και με πολύ ξεκάθαρο σκοπό. Δανείζονται τη φόρμα με περισσή προσοχή στις λεπτομέρειες και σεβασμό, και ταυτόχρονα την υπονομεύουν τόσο που την αναποδογυρίζουν».⁴⁵⁹



Από την παράσταση *Tea ceremony*, αρχείο Theater Collective Srsly Yours

Και οι τρεις προαναφερθείσες παραστάσεις της ομάδας θα μπορούσαν παράλληλα να χαρακτηριστούν και ως παραστάσεις «σωματικού θεάτρου», αφού η κίνηση υπερτερεί του λόγου, ο οποίος είναι αποσπασματικός, και αποτελεί ίσως την κυρίαρχη αφήγηση στις εν λόγω παραστάσεις.

⁴⁵⁹ Μολέσκη (2018α) *Ο Φιλελεύθερος*, 2/6/2018.

Enact Theatre

Η Enact Theatre δημιουργήθηκε το 2014 από τη Μαρίνα Μακρή και την Έλενα Καλλινίκου στη Λεμεσό. Η δράση της ομάδας επικεντρώνεται στην ανάπτυξη νέων θεατρικών δράσεων στο νησί, μέσω του «θεάτρου της επινόησης». Σε συνέντευξή τους οι Enact Theatre δηλώνουν ότι ο τρόπος που δουλεύουν είναι πολύ προσωπικός: ασχολούνται με θέματα που απασχολούν τις ίδιες τις δημιουργούς, έτσι ώστε να μπορέσουν να τα αντιμετωπίσουν πρωτίστως αυτές.⁴⁶⁰ Η ομάδα, που ασχολείται αποκλειστικά με το θέατρο της επινόησης, λειτουργεί συλλογικά, χωρίς να υπάρχει διάκριση ρόλων. Εδώ θα γίνει αναφορά μόνο σε δύο παραστάσεις της, *Δεσποινίς Μαργαρίτα 2* και *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο*.

Η παράσταση *Δεσποινίς Μαργαρίτα 2* (2015) βασίστηκε στον μονόλογο του Roberto Athayde *Δεσποινίς Μαργαρίτα*. Την προηγούμενη χρονιά η Enact ανέβασε την παράσταση *Δεσποινίς Μαργαρίτα 1* σε σκηνοθεσία Μάριου Ιωάννου, διασκευή του έργου του Athayde, όπου χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα, ενώ το κείμενο παρέμεινε μονόλογος, που ερμηνεύτηκε από δύο άτομα. Η σκηνοθετική προσέγγιση στόχευε να βγάλει στην επιφάνεια τις δύο όψεις του χαρακτήρα της Μαργαρίτας, του σκληρού και του αθώου, όπου παρατηρείται μια συνεχής αντιπαλότητα. Η ομάδα έλαβε μέρος με την παράσταση αυτή στο The Yard. Residency 2014, που οργάνωσε το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, εντάσσοντας την στη θεματική του φεστιβάλ, My Neighbour. Στην παράσταση *Δεσποινίς Μαργαρίτα 2*, χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από το πρωτότυπο έργο, που η ομάδα επεξεργάστηκε με τη μέθοδο της επινόησης. Η παράσταση ήταν ιδιαίτερα σωματική, αφού παράλληλα με την αφήγηση του λόγου, δημιουργήθηκε και αφήγηση μέσα από την κίνηση, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλές παράλληλες δράσεις, ενίοτε άσχετες με τον λόγο, με κύριο στόχο να τονιστεί η διπλή υπόσταση της Μαργαρίτας. Οτιδήποτε κάνει η Μαργαρίτα περιστρέφεται γύρω από το δίπολο έρωτας-θάνατος, το οποίο ευθύνεται για την ψυχική της κατάσταση. Το θέμα της παράστασης ήταν το πώς ο άνθρωπος οργανώνει τόσο πολύ τη ζωή του, ακόμη και στην παραμικρή της λεπτομέρεια, ώστε αυτό να καταντά καταπίεση. Αυτό ακριβώς δείχνει τον φόβο της Μαργαρίτας για τον έρωτα και τον θάνατο. Οι θεατές παρακολουθούσαν κατά πόδας τις διάφορες δράσεις που λάμβαναν χώρα σε ένα αρχοντικό.

Η παράσταση *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο* (2016) δημιουργήθηκε με τη μέθοδο της επινόησης, βασισμένη σε ηχογραφήσεις καθημερινών συζητήσεων, το υλικό των οποίων

⁴⁶⁰ Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίας Μακρή, Έλενας Καλλινίκου, Δημήτρη Χειμωνά στη γράφουσα (30/4/2017).

χρησιμοποίησε η ομάδα για να δουλέψει και να δομήσει το παραστασιακό κείμενο. Θέμα της παράστασης ήταν το «πλυντήριο» και η «σκόνη», και σκοπός ήταν «όχι να ειρωνευτούμε τον απλό καθημερινό άνθρωπο με τις ανησυχίες του, αλλά να τον απενεχοποιήσουμε από όλα αυτά και να δείξουμε ότι, ναι, είναι σημαντικά αυτά τα ζητήματα».⁴⁶¹ Η γλώσσα της παράστασης ήταν η ελληνοκυπριακή διάλεκτος, γιατί η ομάδα θεωρεί ότι εξασφαλίζεται μεγαλύτερη αμεσότητα με το κοινό, όταν αυτό ακούει το ηχώχρωμα της καθημερινής του γλώσσας. Αυτό που βλέπει είναι πλέον κάτι που τον αφορά, είναι η καθημερινότητά του. Η ομάδα επισημαίνει ότι «μετά την εποχή της παγκοσμιοποίησης, ο τοπικισμός είναι ρεύμα γενικότερα, όχι μόνο στην Κύπρο. Συνειδητοποιούμε ότι αυτό είναι η ταυτότητά μας, το αποδεχόμαστε και δημιουργούμε μέσω αυτού».⁴⁶² Η παράσταση βασίστηκε στην ιδέα ότι οι ήρωες βρίσκονταν μέσα σε ένα υπόγειο, για να προστατευτούν από ένα μεγάλο κύμα σκόνης στην ατμόσφαιρα. Ο εγκλεισμός τους στο υπόγειο έγινε αφορμή να έρθουν σε επαφή μεταξύ τους για πράγματα που τα έχουν ξεχάσει λόγω της καθημερινότητας. Η παράσταση ξεκίνησε πριν οι θεατές εισέλθουν στο χώρο, ώστε να τους δημιουργείται η αίσθηση ότι ήταν επισκέπτες στο υπόγειο των τριών ηρώων. Συστατικά στοιχεία της παράστασης ήταν η έντονη κίνηση των ηθοποιών, ο ήχος που δημιουργούσαν με τα χέρια και το στόμα, η ζωντανή μουσική που ερμήνευαν οι ίδιοι οι ηθοποιοί σε συγκεκριμένα σημεία της παράστασης και η εναλλαγή εικόνων που δημιουργούσαν.

Ο Παναγή γράφει σε κριτική του για την παράσταση: «η συγκεκριμένη θεατρική «περφόρμανς» μπορεί να προσεγγιστεί με πολλές διαφορετικές αναγνώσεις [...] Με ελάχιστα μέσα, πολλή θεατρική ευρηματικότητα και εξαιρετικά προσεγμένη κινησιολογία, οι συντελεστές της παράστασης κάνουν ευκρινές το μήνυμά τους και στο τέλος απλώνουν ένα άθραυστο νήμα επικοινωνίας με το κοινό».⁴⁶³ Σύμφωνα με την κριτική της Νόνας Μολέσκη, «το μυστικό για να πετύχει μια βασισμένη σε επινοημένο κείμενο παράσταση είναι να τηρείται η ισορροπία μεταξύ της σκηνικής δράσης και του λόγου [...] Η ομάδα enact theatre τήρησε περίφημα αυτή την ισορροπία στην παράσταση *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο*. Ακόμα κι όταν η εικόνα προηγείται του λόγου, όπως στον βουβό πρόλογο, η τεκμηρίωση έρχεται μετά και καλύπτει όλες τις απορίες [...] Τα υποκριτικά παιχνίδια που γεννιούνται από αυτή την ιστορία

⁴⁶¹ Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίνας Μακρή, Έλενας Καλλινίκου, Δημήτρη Χειμωνά στη γράφουσα (30/4/2017).

⁴⁶² Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίνας Μακρή, Έλενας Καλλινίκου, Δημήτρη Χειμωνά στη γράφουσα (30/4/2017).

⁴⁶³ Παναγή (2017β) *Άνευ*, τεύχ.62, 80.

εκτελούνται με ένταση και δεξιοτεχνία, απαραίτητα στοιχεία για να κερδηθεί η συμπάθεια του κοινού και να εξασφαλιστεί η δεκτικότητα του προς το νόημα του κειμένου.⁴⁶⁴

Η παράσταση εκπροσώπησε την Κύπρο στην BJCEM Mediterranean 18 Young Artists Biennale στην Αλβανία, μετά από επιλογή της από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας, Πολιτισμού, Αθλητισμού και Νεολαίας της Κύπρου, κατόπιν υποβολής αιτήσεων.



Από την παράσταση *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο*, αρχείο Enact Theatre

⁴⁶⁴ Μολέσκη (2016γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/12/2016.

3.3.3. Συμπεράσματα

Το είδος του «θεάτρου της επινόησης» κάνει αισθητή την παρουσία του στην Κύπρο τις πρώτες δεκαετίες της νέας χιλιετίας, αρχής γενομένης από το 2004, όπου έγινε η πρώτη απόπειρα από την Rooftop Theatre Group, αν εξαιρέσουμε τις δύο παραστάσεις του Συλλογικού θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του 1980, που προαναφέρθηκαν. Από το 2004 μέχρι και την ολοκλήρωση της έρευνας [2020] ανεβαίνουν σταθερά κάθε χρόνο παραστάσεις που ανήκουν στο σκηνικό αυτό είδος, προερχόμενες, κυρίως, από μικρές ανεξάρτητες ομάδες. Στα μέσα της εικοσαετίας και συγκεκριμένα τα χρόνια 2010-2011 παρουσιάζονται μέχρι και οκτώ παραστάσεις «θεάτρου της επινόησης» στο σύνολο, αριθμός που δεν παρατηρείται τα επόμενα χρόνια. Ο ΘΟΚ επέδειξε ένα ενδιαφέρον για το πειραματικό θέατρο με την ίδρυση της Πειραματικής Σκηνης, η οποία ανέβασε μεταξύ άλλων και δύο παραστάσεις «επινοημένου θεάτρου».

Η άνθηση του είδους στην περίοδο που μελετάται οφείλεται στην άφιξη νεαρών, Κυπρίων κυρίως, σκηνοθετών στην Κύπρο, μετά τις σπουδές στο εξωτερικό, οι οποίοι κουβαλούν μαζί τους την κουλτούρα των σχολών και των χωρών, όπου σπούδασαν. Συναντούμε ονόματα όπως Ελλάδα Ευαγγέλου, Λέα Μαλένη, Μαρία Κυριάκου, Χάρης Καυκαρίδης, Μελίτα Κούτα, Κατερίνα Λούρα, Κύρος Παπαβασιλείου, Μαρία Βαρνακκίδου, οι οποίοι ασχολήθηκαν συστηματικά με το «θέατρο της επινόησης».

Το σκηνικό κείμενο στο «θέατρο της επινόησης» είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων με αποτέλεσμα το είδος να αποκτά διάφορες μορφές ανάλογα με την εστίασή του. Κάποιες παραστάσεις έχουν ως επίκεντρο αποκλειστικά τον λόγο (Λέα Μαλένη), ενώ άλλες δίνουν μεγαλύτερη σημασία στο σώμα. Άλλες πάλι συνδυάζουν τον λόγο με τη σωματικότητα (Μαρία Κυριάκου, Ελλάδα Ευαγγέλου), ενώ κάποιες άλλες δίνουν έμφαση στη μουσικότητα της κίνησης, περιορίζοντας τη χρήση του λόγου στο ελάχιστο. Άλλες δανείζονται στοιχεία από διαφορετικές μορφές τέχνης, εισάγοντας στοιχεία από τον κινηματογράφο (Κύρος Παπαβασιλείου) ή δίνοντας έμφαση στο εικαστικό (Χάρης Καυκαρίδης, Μελίτα Κούτα) ή στο μουσικό στοιχείο.

Το γεγονός ότι οι παραστάσεις του «θεάτρου της επινόησης» δημιουργούνται από την ομάδα των συντελεστών σε άμεση και ριζική συνάρτηση με τις στάσεις και τους προβληματισμούς της εποχής στην οποία αυτοί ανήκουν, έχει ως συνέπεια η θεματολογία, η μορφή και το περιεχόμενο του επινοημένου κειμένου να παρακολουθούν στενά τις πολιτισμικές και τις κοινωνικές μεταβολές που λαμβάνουν χώρα από εποχή σε εποχή και να συνδέονται άμεσα με τη στιγμή

της παραγωγής τους.⁴⁶⁵ Η καταγωγή του «θεάτρου της επινόησης» κατά την ιδιαίτερα πολιτικοποιημένη δεκαετία του 1960, μαζί με αυτή την άμεση διάδρασή του με τα εκάστοτε κοινωνικά τεκταινόμενα, είχε ως αποτέλεσμα να ενταχθεί πάγια στη ρητορική του το στοιχείο του κοινωνικού και του πολιτικού, προσδίδοντάς του ένα ανάλογο στίγμα.⁴⁶⁶ Έτσι τα κείμενα που δημιουργούνται μπορούν να απευθύνονται στην εποχή τους και στους προβληματισμούς της με άμεσο τρόπο. Σχετικά με τη θεματολογία των παραστάσεων που αναλύθηκαν, θα λέγαμε ότι παρατηρούνται οι εξής τάσεις: ενασχόληση με έννοιες, όπως μνήμη, απώλεια, περιθώριο, αλήθεια, ψέμα, διαφορετικότητα, οι οποίες μελετώνται από διάφορες οπτικές, με ψυχολογικά ζητήματα όπως φόβος, ζήλεια, καταπίεση, ψυχασθένεια, αλλά και με πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, παραδείγματος χάριν εγκλήματα πολέμου, αγνοούμενοι, οικονομική κρίση κ.ά.

Σχετικά με τη δημιουργία του σκηνικού κειμένου, διαπιστώνεται η μεγάλη έρευνα που προηγείται κάθε προσπάθειας συγγραφής, στις πλείστες των περιπτώσεων από ολόκληρη την ομάδα. Ο τρόπος δημιουργίας του κειμένου φαίνεται να παίρνει τρεις μορφές: δημιουργία κειμένου από το μηδέν, βασισμένη στο υλικό που συνελέγη από τη ομάδα, όπως είναι οι περιπτώσεις, κυρίως, της Rooftop Theatre group, Enact theatre, Persona. Όλες οι υπόλοιπες ομάδες, των οποίων μελετήθηκε η δουλειά, είτε δημιουργούν σκηνικό κείμενο βασισμένο σε ένα ήδη υπάρχον κείμενο ή χρησιμοποιούν υλικό από διάφορες πηγές.

Η διάκριση ρόλων σε συγγραφέα, σκηνοθέτη, ηθοποιό, θεατή, που χαρακτηρίζει το παραδοσιακό θέατρο, στο «θέατρο της επινόησης» διαφοροποιείται. Στις πλείστες των περιπτώσεων όλα τα μέλη της ομάδας εμπλέκονται σε κάθε όψη της παραγωγής και της δημιουργικής διαδικασίας, αν και συνήθως ξεχωρίζει ένας σκηνοθέτης, που έχει την ευθύνη της παράστασης. Παρατηρούνται και περιπτώσεις συν-σκηνοθεσίας, όπως η Rooftop Theatre Group, με την Ελλάδα Ευαγγέλου και τον Κώστα Κωνσταντινίδη να υπογράφουν τη σκηνοθεσία του έργου *HIStory*, *HERstory*, *HOUSEstory*, *OURstory*, οι Paravan Proactions με τον Χάρη Καυκαρίδη και τη Μελίτα Κούτα να σκηνοθετούν μαζί όλες τις παραγωγές τους, η *Avendre* με τους Κύρο Παπαβασιλείου και Μαρία Βαρνακίδου να συν-σκηνοθετούν την παραγωγή *Το βλέμμα*, καθώς και το Θέατρο Δέντρο με την Κατερίνα Λούρα να υπογράφει μαζί με τους Δημήτρη Κουρούμπαλη και τη Φρόσω Κορρού τη σκηνοθεσία της παράστασης *Ρωμαίος & Ιουλιέτα*. Η σχέση ηθοποιού/θεατή είναι οργανική, καθώς πολλοί από τους

⁴⁶⁵ Heddon & Milling (2006) 2.

⁴⁶⁶ Heddon & Milling (2006) 13-18.

σκηνοθέτες επιλέγουν να εμπλέξουν διαδραστικά το κοινό στη διαδικασία της παράστασης. Επιπλέον, ο ρόλος του ηθοποιού στο «θέατρο της επινόησης» δεν είναι πλέον να υποδυθεί έναν χαρακτήρα, αλλά συχνά να φέρει τον εαυτό του στην σκηνή, ενώ δίνεται έμφαση στο ίδιο το σώμα του ηθοποιού.

Χρησιμοποιείται ως επί το πλείστο η κοινή νεοελληνική γλώσσα, αλλά και η ελληνοκυπριακή διάλεκτος από ομάδες όπως η One/Off, Avendre, Enact. Ενίοτε, χρησιμοποιείται και η αγγλική, κυρίως από την Rooftop Theatre Group και την Theater Collective Srsly Yours. Αξίζει να σημειωθεί ότι συχνή είναι και η χρήση αγγλικών υπερτίτλων στις παραστάσεις, έστω κι αν η παράσταση παίζεται στην ελληνική.

Μέσα από τις συνεντεύξεις των σκηνοθετών διαφάνηκαν και οι λόγοι της ενασχόλησης με το «θέατρο της επινόησης». Για τη Λέα Μαλένη η ενασχόληση με το είδος αυτό «προέκυψε από την ανάγκη να επιστρέψουν στην ουσία, να ξαναθυμηθούμε γιατί κάνουμε θέατρο, γιατί υπάρχει το θέατρο και τι στόχους εξυπηρετεί στη σημερινή κοινωνία».⁴⁶⁷ Η ομάδα Enact theatre (Μαρίνα Μακρή, Έλενα Καλλινίκου, Δημήτρης Χειμωνάς) θεωρεί ότι υπάρχει αυθεντικότητα στο θέατρο της επινόησης, γιατί προσφέρει όλα τα εργαλεία για να εκφράσεις τις ανησυχίες σου.⁴⁶⁸ Η Μελίτα Κούτα θεωρεί ότι το είδος αυτό προσφέρει τη δυνατότητα επικοινωνίας των καλλιτεχνών με τον θεατή μέσω εικόνας και εμπειρίας διαδραστικής,⁴⁶⁹ ενώ για τον Κύρο Παπαβασιλείου του δίνει την ελευθερία να ασχοληθεί με θέματα που τον αφορούν.⁴⁷⁰ Οι απαντήσεις των καλλιτεχνών καταδεικνύουν την ανάγκη τους για ελεύθερη έκφραση μέσω της τέχνης τους τόσο ως προς τη θεματολογία, όσο και ως προς τα μέσα που θα χρησιμοποιήσουν. Συνεπώς, καταφεύγουν στο «θέατρο της επινόησης», γιατί το είδος αυτό τους παρέχει την ελευθερία που χρειάζονται. Αυτό ακριβώς επισημαίνει η Oddey, όταν υποστηρίζει ότι η ιδεολογία της επινόησης ισούται με «ελευθερία» των δυνατοτήτων για όλους τους εμπλεκόμενους να ανακαλύψουν πράγματα. Είναι ένας τρόπος εργασίας που υποστηρίζει τη διαίσθηση, τον αυθορμητισμό και τη συσσώρευση ιδεών.⁴⁷¹

⁴⁶⁷ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία, 2/12/2016).

⁴⁶⁸ Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίνας Μακρή, Έλενας Καλλινίκου, Δημήτρη Χειμωνά στη γράφουσα (30/4/2017).

⁴⁶⁹ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/12/2016).

⁴⁷⁰ Συνέντευξη Κύρου Παπαβασιλείου στη Μαρία Κυριάκου (2016) 104.

⁴⁷¹ Heddon & Milling (2006) 1.

3.4. «Σωματικό θέατρο» (physical theatre)

3.4.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά

Όσοι υπηρετούν την περφόρμανς χρησιμοποιούν ως δομική ύλη των έργων τους το ίδιο τους το σώμα, τις αυτοβιογραφίες τους, τις προσωπικές τους εμπειρίες από τη διαβίωση σε ένα οποιοδήποτε πολιτισμικό περιβάλλον ή εντός του κόσμου γενικά. Από τη στιγμή που η προσοχή στρέφεται στην παράσταση, καθώς και στον τρόπο διά του οποίου καθορίζονται το σώμα ή ο εαυτός μέσα από την παράσταση, το σώμα ως μονάδα βρίσκεται στο επίκεντρο.⁴⁷²

Η ενότητα αυτή αποπειράται να ορίσει τι είναι «σωματικό θέατρο», να καταγράψει, επίσης, βασικά χαρακτηριστικά και την εξέλιξή του μέσα από τη δράση των κυριότερων εκπροσώπων του είδους, διεθνώς. Κάθε προσπάθεια ακριβούς ορισμού αποδεικνύεται σύνθετη. Στο λεξικό του Patrice Pavis δεν υπάρχει καθαυτή η έννοια του «σωματικού θεάτρου», αλλά έννοιες όπως: σωματική τέχνη, σωματική έκφραση, εικόνα του σώματος, ανθρωπολογία του ηθοποιού, ιεράρχηση του σώματος, μαριονέτα. Αυτό καταδεικνύει τη δυσκολία να οριστεί με ακρίβεια το είδος της εν λόγω προσέγγισης, δεδομένου ότι αυτό χαρακτηρίζεται από την πολυμορφία και τη ρευστότητα ορίων αναπαράστασης, ενώ παράλληλα περιέχει πολλά τεχνικά στοιχεία. Παρ' όλα αυτά, θα γίνει μια απόπειρα να αποδοθεί το είδος μέσα από τα χαρακτηριστικά του κυρίως, ώστε να σκιαγραφηθούν οι συντεταγμένες του και να καταστεί δυνατή η αναγνώρισή τους στις υπό μελέτη παραστάσεις.

Το «σωματικό θέατρο» είναι το είδος που βασίζεται στην αφήγηση κυρίως μέσω της σωματικής κίνησης. Δίνεται περισσότερη έμφαση στη φυσική κίνηση των ερμηνευτών παρά στο κείμενο ή στον συνδυασμό κίνησης-κειμένου για τη μετάδοση της αφήγησης. Αν και ο λόγος δεν απουσιάζει εντελώς, συνήθως είναι ελάχιστος και αποσπασματικός, καθώς οι ερμηνευτές-ηθοποιοί μπορούν να επικοινωνήσουν μέσα από χειρονομίες του σώματος. Το «σωματικό θέατρο» είναι πρωτίστως φορμαλιστικό, χρησιμοποιώντας εργαλεία όπως η κίνηση, η χειρονομία, η φωνή, η μίμηση, ο χορός και τα ακροβατικά.

⁴⁷² Carlson (2014) 71.

Οι καταβολές του «σωματικού θεάτρου» ανάγονται στην αρχαιότητα στο είδος του μίμου,⁴⁷³ όπου ο ηθοποιός αφηγείτο άμεσα μια ιστορία, χρησιμοποιώντας το σώμα του –κυρίως χειρονομίες– και ο λόγος απουσίαζε παντελώς ή χρησιμοποιείτο απλά για να εισάγει ή να συνδέσει τα νούμερα μεταξύ τους. Το «σωματικό θέατρο» που άνθησε στον 20ο αιώνα εμφανίζεται σε πολλές δυτικές μορφές πειραματικής τέχνης, με πρωτεργάτες τους Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig και Berthold Brecht. Το 1970, ο όρος «σωματική τέχνη» ήταν ο πλέον κατάλληλος να χαρακτηρίσει τα έργα που ακολουθούσαν αυτή τη νέα τάση. Η Jacki Apple αναφέρει ότι «από τις αρχές του 1980 η παραστασιακή τέχνη μετατόπισε σταδιακά το επίκεντρο του ενδιαφέροντός της προς την κίνηση καθαυτή, με τον επιτελεστή/περφόρμερ να λειτουργεί ως χορογράφος».⁴⁷⁴

Στο «σωματικό θέατρο», αποφεύγεται η δραματική δομή και η ψυχολογική δυναμική του παραδοσιακού θεάτρου, ώστε να δοθεί μεγαλύτερη «έμφαση στην παρουσία του σώματος και στον δρασιακό δυναμισμό της κίνησης».⁴⁷⁵ Για τον Eugenio Barba, «η λέξη» έχει νόημα αν προκύπτει από ένα αποφασισμένο σώμα.⁴⁷⁶ Υποστηρίζει επίσης ο Barba ότι ο ηθοποιός έχει τρεις γλώσσες, λειτουργεί σαν άγγελος: τη γλώσσα των λέξεων (κείμενο), τη γλώσσα των κινήσεων (σώμα) και τη γλώσσα της μουσικής του λόγου (το σώμα πρέπει να σκέφτεται και να αντιδρά). Η φωνή και η κίνηση είναι πολύ σημαντικά. Πρέπει πάντοτε ο ηθοποιός να σέβεται τον συγχρονισμό τους, δηλαδή να ξεκινούν και να τελειώνουν μαζί, έστω κι αν ακολουθούν αντίθετη πορεία.⁴⁷⁷

Ο Thomas Leabhart υποστήριξε ότι «το σωματικό θέατρο» προσπαθεί να περιγράψει έναν τύπο υβριδικού όχι πολιτισμικού θεάτρου, το οποίο δίνει έμφαση στη σωματική δεξιότητα αλλά όχι αποκλειστικά στον χορό, και το οποίο, αν και χρησιμοποιεί συχνά λέξεις, συνήθως δεν αρχίζει με ένα γραπτό κείμενο.⁴⁷⁸ Σύμφωνα με τον Patrice Pavis, το «θέατρο της χειρονομίας», όπως

⁴⁷³ Ο μίμος κατάγεται από την αρχαία Ελλάδα του 5ου αιώνα π.Χ. Κατά την Ελληνιστική και Ρωμαϊκή περίοδο, ο μίμος είχε μορφή λαϊκού θεάματος. Την περίοδο του Μεσαίωνα διασώθηκε εξαιτίας των πλανόδιων θιάσων, και στην Αναγεννησιακή Ιταλία επανεμφανίζεται με την *Commedia dell' arte*. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το είδος του μίμου άνθησε στον 20ο αιώνα μέσω της υποκριτικής τέχνης μεταξύ άλλων του Etienne Decroux και του Marcel Marceau.

⁴⁷⁴ Apple (1990) 21.

⁴⁷⁵ Hayum (1975) 339.

⁴⁷⁶ Barba (1991) 17.

⁴⁷⁷ Προσωπικές σημειώσεις από συμμετοχή της γράφουσας στο masterclass με τον Eugenio Barba και τη Julia Varley, 28 Αυγούστου 2016, Ηράκλειο Κρήτης.

⁴⁷⁸ Leabhart (2003) 1031.

το ονομάζει, απομακρύνει τη σκηνοθεσία, μεταβιβάζοντας στον ηθοποιό την εξουσία να δημιουργήσει έναν ολοκληρωμένο αποτέλεσμα, ώστε να έχουμε αυτό που ονομάζει ο Eugenio Barba «δραματοουργία του ηθοποιού». Το «σωματικό θέατρο» βρίσκεται στα χέρια των ηθοποιών, οι οποίοι δημιουργούν ένα νέο τρόπο δουλειάς.⁴⁷⁹

Ο πειραματισμός λαμβάνει χώρα μέσω της χειρονομίας, της φωνής, των λέξεων και των ήχων, για να δομηθεί «ο χαρακτήρας». Μοιάζει με τον χώρο που πρέπει να ανακαλυφθεί σιγά-σιγά μέσα στο σώμα του ίδιου του ηθοποιού, ως δημιουργική διαδικασία και στην οποία κάθε τι μπορεί να δημιουργηθεί και να αποκαλυφθεί: δράσεις, συναισθήματα, λέξεις, ήχοι. Στο «σωματικό θέατρο», ο ηθοποιός μεταχειρίζεται ελάχιστα από τα σκηνογραφικά εργαλεία της παραδοσιακής σκηνης (π.χ. ένα έπιπλο ή ένα κοστούμι): χρειάζεται μόνο το σώμα του, το οποίο πολλές φορές είναι γυμνό. «Πρόκειται για τον ίδιο τον ηθοποιό, το σώμα του, την ενδυμασία, την κόμμωση και το βάψιμό του, τα κινησιακά, προσεγγιστικά και μιμικά σημεία που πηγάζουν επίσης από αυτόν. Στο χορό αλλά και το ασιατικό θέατρο, η κινησιολογία, ο προσεγγιστικός κώδικας (δηλαδή αυτός που καθορίζει την απόσταση μέσα στον χώρο που πρέπει να τηρούν τα σώματα των ηθοποιών, είτε μεταξύ τους είτε σε σχέση με τα σκηνικά αντικείμενα) και η μιμική (που αφορά στις εκφράσεις του προσώπου) παίζουν τον σημαντικότερο, αν όχι τον πρωτεύοντα ρόλο».⁴⁸⁰

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στο «σωματικό θέατρο», το σώμα του καλλιτέχνη υπόκειται σε χειρισμούς και δοκιμασίες, όπως άλλωστε οποιοδήποτε υλικό που μεταχειρίζεται ο καλλιτέχνης. «Τα έργα αυτά [του σωματικού θεάτρου] παρουσιάζουν τη φυσική δραστηριότητα, τις κανονικές, φυσιολογικές λειτουργίες του σώματος, αλλά και άλλες συνηθισμένες ή ασυνήθιστες εκδηλώσεις της φυσικότητας. Το σώμα του καλλιτέχνη αποκτά τη διττή σημασία του υποκειμένου και του αντικειμένου του έργου».⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Pavis (2013) 182.

⁴⁸⁰ Τσατσούλης (2008) 37.

⁴⁸¹ Sharp (1970) 17.

3.4.2. Παραστάσεις «σωματικού θεάτρου» (physical theatre) στην Κύπρο

Λαμβάνοντας υπόψη τις παραστάσεις που εντοπίστηκαν, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το «σωματικό θέατρο» κάνει έκδηλη την παρουσία του στην Κύπρο μετά το 2000. Η κατηγοριοποίηση έγινε με βάση δείγματα δουλειάς που έδωσαν συγκεκριμένες ομάδες, περιστασιακά ή συστηματικά, στις παραστάσεις των οποίων υπερτερεί η κίνηση έναντι του λόγου. Επιπρόσθετα, οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προσδιορίζουν το είδος το οποίο υπηρετούν ως «σωματικό θέατρο». Οι περισσότερες από τις παραστάσεις που αναλύονται ακολούθως θα μπορούσαν ταυτόχρονα να ανήκουν και στο σκηνικό είδος του «θεάτρου της επινόησης», καθώς δεν βασίζονται σε κάποιο δοσμένο κείμενο, αλλά το σκηνικό κείμενο δημιουργείται από τους ίδιους τους συντελεστές των παραστάσεων. Οι περιπτώσεις αυτές επισημαίνονται στην πορεία κατά την αναφορά και την ανάλυσή τους. Βασικός εκπρόσωπος του είδους θεωρείται το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, το οποίο ασχολείται συστηματικά, αλλά όχι αποκλειστικά, με το είδος του «σωματικού θεάτρου». Παραστάσεις σωματικού θεάτρου ανέβασαν επίσης ο ΘΟΚ, το Υπερβατικό Θέατρο των Κορίνας Κονταξάκη και Ελένης Κοσμά, οι οποίες θεωρούν το θέατρο ως ένα εργαλείο αυτογνωσίας και αυτοεξέλιξης, το Θέατρο Δέντρο της Κατερίνας Λούρα, η δουλειά της οποίας παρουσιάστηκε στην ενότητα του «θεάτρου της επινόησης», ο Στέφανος Δρουσιώτης κ.ά. Ακολουθεί παρουσίαση και ανάλυση παραστάσεων που αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα «σωματικού θεάτρου», ώστε να διαφανούν τα χαρακτηριστικά του είδους, όπως αυτό διαμορφώνεται στο θέατρο της Κύπρου.

Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος

Το Κέντρο Παραστατικών τεχνών Μίτος⁴⁸² δημιουργήθηκε από την ηθοποιό/περφόρμερ Έλενα Αγαθοκλέους και τον περφόρμερ/σκηνοθέτη/μουσικό Lukasz Walewski το 2007, με έδρα το Παλιό Ξυδάδικο, το οποίο βρίσκεται στην παλιά πόλη της Λεμεσού και κατά τη διάρκεια σχεδόν ολόκληρου του 20ού αιώνα, υπήρξε εργαστήριο παραδοσιακής παρασκευής κονιάκ και αργότερα ξυδιού, εξ ου και το όνομά του. Μετά από σταδιακή αποκατάσταση από τα μέλη του Κέντρου Μίτος, το 2007 μετατράπηκε σε ένα σύγχρονο τεχνολόγιο, με δικό του εξοπλισμό, διατηρώντας την παραδοσιακή του αισθητική. Οι δραστηριότητες του Μίτου εστιάζουν στην υποστήριξη της πλατφόρμας παραστατικών τεχνών, με βασικό άξονα το θέατρο και την performance art: πρόγραμμα φιλοξενιών the Yard Residency, φεστιβάλ (Μικρό φεστιβάλ αρχαίου δράματος, Παράξενη οθόνη· Κύπρος), θεατρικές παραγωγές, συμπαραγωγές με

⁴⁸²Επίσημη ιστοσελίδα Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος: <http://www.mitos.org.cy/el>

ευρωπαϊκές ομάδες και οργανισμούς, σεμινάρια, master classes, εικαστικά δρώμενα, εκθέσεις κλπ. Παράλληλα, το Μίτος συνεργάζεται με ευρωπαϊκά δίκτυα και διεθνείς οργανισμούς για τη στήριξη της καλλιτεχνικής κινητικότητας και ανταλλαγής.

Η θεατρική δουλειά του έχει αναφορές στην πολιτιστική κληρονομιά και τη σύγχρονη της έκφραση-παραστατικότητα. Όπως προαναφέρθηκε, αποτελεί τον βασικό εκπρόσωπο του «σωματικού θεάτρου» στην Κύπρο, με καταβολές από δύο παγκοσμίου φήμης σχολές: τη Gardzienice και το Grotowski Institute. Η ομάδα Μίτος διερευνά και εξελίσσει το σύστημα υποκριτικής του Jerzy Grotowski. Σε συνέντευξή της η Αγαθοκλέους⁴⁸³ σκιαγράφησε τα βασικά χαρακτηριστικά της μεθοδολογίας που ακολουθεί η ομάδα, η οποία αυτοπροσδιορίζεται ως μετα-γκροτοφσκικό «σωματικό θέατρο»: α) επιδεικνύεται ιδιαίτερο ενδιαφέρον για πώς το προσωπικό βίωμα γίνεται συλλογικό, β) η παράσταση απορρίπτει το ρεαλιστικό ψυχολογικό δράμα, και παράλληλα, κυριαρχεί η απόσταση από το κείμενο αντί η συναισθηματική φόρτιση, γ) δίνεται έμφαση στο σώμα του ηθοποιού ως το βασικότερο μέσο αφήγησης, δ) η αφήγηση επιδεικνύει οργανικότητα, δηλαδή υπάρχει διαδοχή ιδεών-συλλογισμών, που σχετίζονται λογικά ε) η προθέρμανση πριν από την παράσταση είναι απαραίτητο στοιχείο στη διαδικασία του ηθοποιού, στ) ο ηθοποιός/περφόρμερ είναι δημιουργός και όχι υποχείριο του σκηνοθέτη, ζ) ο τρόπος δουλειάς είναι συλλογικός, γι' αυτό δεν υπάρχει διάκριση ρόλων μεταξύ των μελών, αλλά υπάρχει μια ιεραρχία, για τη ομαλή λειτουργία της ομάδας, η) κάθε παράσταση ακολουθεί δική της διαδικασία, η οποία παίρνει τη μορφή της περιπέτειας, αφού το αποτέλεσμα δεν καθορίζεται εξ αρχής, αλλά προκύπτει από αυτή, θ) κάθε παράστασης προηγείται εκπαίδευση, ώστε η ομάδα να αποκτήσει ενεργειακό συντονισμό, ι) μέσα από την εκπαίδευση ξεκινά το στήσιμο και η δουλειά πάνω στα κείμενα, κ) μέχρι και την τελευταία παράσταση υπάρχει η δυνατότητα διαμόρφωσης αυτής, αφού μετά από κάθε παράσταση ακολουθεί συζήτηση, με σκοπό τη βελτίωση της επόμενης, άρα αποτελεί μια δημιουργική και εν εξελίξει διαδικασία.

Σχετικά με το σκηνικό κείμενο, η ομάδα α) δημιουργεί η ίδια το κείμενο,⁴⁸⁴ όταν αισθανθεί ότι υπάρχει η ανάγκη να γίνει αυτό, β) κάνει μοντάζ κειμένων από διάφορα έργα, γ) επεξεργάζεται ένα υπαρκτό κείμενο,⁴⁸⁵ δ) πολύ σπάνια χρησιμοποιεί αυτούσιο δοσμένο κείμενο, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του έργου του Αντώνη Γεωργίου, *Ήμουν η Λυσιστράτη*. Επίσης, επιδεικνύεται ενδιαφέρον στα μη θεατρικά κείμενα. Πρέπει να αναφερθεί ότι στις παραστάσεις

⁴⁸³ Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους στη γράφουσα (Λεμεσός, 14/11/2016).

⁴⁸⁴ Δημιουργήθηκαν κείμενα εξολοκλήρου στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, βασισμένα σε κυπριακά παραμύθια.

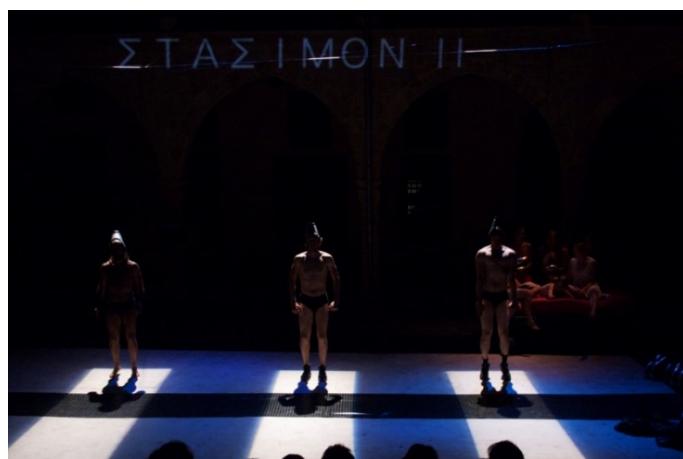
⁴⁸⁵ Αυτό συμβαίνει κυρίως με τα αρχαία κλασικά κείμενα (τραγωδίες).

της ομάδας Μίτος, η κίνηση δεν υποκαθιστά τον λόγο, αντίθετα, δίνεται έμφαση στη γλώσσα, η οποία θεωρείται βασικό εργαλείο, παρόλο που η ομάδα έχει δημιουργήσει και παράσταση εξ ολοκλήρου χωρίς λόγο.

Ακολουθεί παρουσίαση επιλεγμένων παραστάσεων της ομάδας Μίτος. Παραστάσεις «σωματικού θεάτρου» της ομάδας παρουσιάζονται και αναλύονται, επίσης, στο κεφάλαιο πέντε της διατριβής.⁴⁸⁶ Η παράσταση *If* (2010), σε σκηνοθεσία του Πολωνού Pawel Passini,⁴⁸⁷ βασισμένη στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, είναι μια συμπαραγωγή της θεατρικής ομάδας Μίτος και της Πολωνικής neTTheater-Theater in the Web of Connections και εντάσσεται στο καλλιτεχνικό/ερευνητικό project DNA of the song. Η ομάδα αποτελείτο από τέσσερις Κύπριους και πέντε Πολωνούς ηθοποιούς. Τα χορικά μέρη της παράστασης ήταν στην αρχαία ελληνική γλώσσα και επεξεργασμένα με το προσωδιακό σύστημα που χρησιμοποιεί συστηματικά η ομάδα Μίτος στην επεξεργασία των αρχαίων κειμένων. Η χορευτική φόρμα που χρησιμοποιήθηκε σε όλη την παράσταση βασιζόταν στη μεθοδολογία του George Gurdjieff, όπου η κινησιολογία (ιεροί χοροί) αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της. Κυρίαρχο στοιχείο της παράστασης ήταν η ζωντανή μουσική επί σκηνής. Εντυπωσιακό, επίσης, ήταν το σκηνοθετικό εύρημα του Passini να χρησιμοποιήσει δύο ηθοποιούς για κάθε χαρακτήρα, αφού η παράσταση θα παιζόταν και στις δύο γλώσσες (ελληνικά-πολωνικά), με ταυτόχρονη παρουσία τους επί σκηνής, με εναλλαγή λόγου-κίνησης. Χρησιμοποιήθηκε η ταυτόχρονη παρουσία επί σκηνής μόνο τριών ηθοποιών, στο πρότυπο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Η παράσταση περιόδευσε τόσο στην Κύπρο όσο και στην Πολωνία.

⁴⁸⁶ Βάκχες, *Το πλοίο των τρελών*, *Ήμουν η Λυσιστράτη*, *Πέρσες*.

⁴⁸⁷ Πολωνός δραματουργός, συνθέτης, ηθοποιός και σκηνοθέτης. Είναι ο ιδρυτής και διευθυντής του neTTheatre. Πρόκειται για το πρώτο διαδικτυακό θέατρο στον κόσμο, το οποίο προέκυψε ως αποτέλεσμα συνεργασίας του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου του Wrocław, το ITTv Group από το Λούμπλιν, την Θεατρική Ένωση CHOREA και το Art Factory από το Λοντζ. [https://en-gb.facebook.com/pg/neTTheatre/about/?ref=page_internal]



Από την παράσταση *IF*, αρχείο Μίτος

Το 2010 η ομάδα Μίτος, σε δραματουργική επεξεργασία και ερμηνεία Έλενας Αγαθοκλέους, ανέβασε την παράσταση *Εσίγησα*,⁴⁸⁸ βασισμένη στον μύθο της Μήδειας. Χρησιμοποιήθηκαν ως αφετηρία κείμενα από ποίηση των Ευριπίδη, Καρούζου, Heiner Müller και αποσπάσματα από τους ψαλμούς του Δαβίδ, για να δημιουργηθεί μια καινούργια δραματουργία. Η Αγαθοκλέους αντιμετώπισε την Μήδεια, όπως και ο Müller, όχι ως φόνισσα των παιδιών της, αλλά ως πρόσωπο που προδόθηκε. Η παράσταση πραγματεύεται το τίμημα μιας επαναστατικής πράξης. Μετά το έγκλημα, εμφανίζεται η Μήδεια σε απολογία για τις πράξεις της, τις οποίες δεν μπορεί να θυμηθεί. Πρόκειται για μια σαφώς φορμαλιστική παράσταση, όπου είναι χαρακτηριστική η παντελής απουσία του λόγου, ο οποίος αντικαταστάθηκε από φορμαλιστικές κινήσεις, που βασίζονταν στο κείμενο του Müller, όπου η Μήδεια επιθυμεί να είναι μια μηχανή.⁴⁸⁹ Μοναδικό σκηνικό αντικείμενο ήταν ένα παιδικό καροτσάκι, το οποίο διέσχισε τη σκηνή, όταν η Μήδεια άρχισε να θυμάται, λειτουργώντας ως σύμβολο της μνήμης. Ο μουσικός και σκηνοθέτης Στέφανος Δρουσιώτης γράφει για την παράσταση: «η συγκλονιστική σωματικότητα της σκηνικής δράσης, βαθιά ριζωμένη στην πολωνική θεατρική παράδοση, ήταν πλούσια από μπεκετικές αναφορές, επιτρέποντας στον θεατή την αβίαστη, ανοικτή ανάγνωση ενός σχεδόν απόλυτα εικαστικού φορμαλισμού στις εκφραστικές επιλογές. Το αποτέλεσμα ήταν απλά καθηλωτικό». Σχολιάζοντας, επίσης, την αισθητική του έργου επισημαίνει ότι εντοπίζει κανείς «αναφορές στον Κάντορ, στα μινωικά ειδώλια (η Μήδεια έμοιαζε να ταυτίζεται με τη

⁴⁸⁸ βλ. επίσης Κωνσταντίνου (2013β) 131-135.

βλ. επίσης Γεωργίου (2020) 517-518.

⁴⁸⁹ Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους στη γράφουσα (Λεμεσός, 14/11/2016).

θεά των φιδιών), στα ψιλόλιγνα του Τζιακομέτι, στη λιτότητα του θεάτρου Νο, στην έκφραση της φιλοσοφίας του Butoh και γενικότερα στην ιαπωνική αφαίρεση».⁴⁹⁰



Από την παράσταση *Εσίγησα*, αρχείο Μίτος

Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων με αφορμή την Κυπριακή Προεδρία του Συμβουλίου της Ε.Ε., ο Μίτος ανέβασε την παράσταση *ANOMBPIA project*, (2012) σε σκηνοθεσία Lukasz Walewski, ένα ταξίδι αναζήτησης του μύθου της Αριάδνης και του Θησέα μέσα από τις πηγές με αναφορές στην κυπριακή εκδοχή του μύθου.⁴⁹¹ Υπενθυμίζουμε ότι η δουλειά του Μίτου έχει αναφορές στην πολιτιστική κληρονομιά και τη σύγχρονη της έκφραση-παραστατικότητα. Ασχολείται συχνά με τους μύθους, τους οποίους θεωρεί ως ισχυρό μέσο έκφρασης. Βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης είναι ο ελάχιστος και αποσπασματικός λόγος, καθώς και η ζωντανή μουσική. Στην παράσταση, συμμετείχαν καλλιτέχνες από την Κύπρο και την Πολωνία, αλλά και γυναίκες

⁴⁹⁰ Δρουσιώτης (2011).

⁴⁹¹ Υπάρχουν διάφορες εκδοχές σχετικά με την έκβαση της σχέσης του Θησέα με την Αριάδνη. Μία από τις εκδοχές του μύθου μας δίνεται από τον Πλούταρχο, ο οποίος την πληροφορείται από το έργο του Παίωνα του Αμαθουσίου:

Η κυπριακή παραλλαγή του μύθου απενοχοποιεί και αποκαθιστά την καλή φήμη του Θησέα, αποδίδοντας την εγκατάλειψη της Αριάδνης στις άσχημες καιρικές συνθήκες. Ο Θησέας, ριγμένος από θαλασσοταραχή στην Κύπρο, αποφασίζει να αφήσει την έγκυο Αριάδνη, η οποία εξαιτίας της τρικυμίας βρισκόταν σε άθλια κατάσταση, στην ακτή της Αμαθούντας. Έτσι, ενώ η Αριάδνη αποβιβάστηκε, ο Θησέας μάταια προσπαθούσε να σώσει το καράβι του και να το δέσει στην ακτή. Παρασυρμένος λοιπόν από τα κύματα, εγκαταλείπει την Αριάδνη στην Κύπρο, χωρίς τη θέλησή του. Στην Αμαθούντα οι ντόπιες γυναίκες προσπαθούν να απαλύνουν τον πόνο της Αριάδνης και αναλαμβάνουν να την περιποιηθούν και να τη φροντίσουν. Παρόλα αυτά η Αριάδνη δεν θα τα καταφέρει και θα πεθάνει πάνω στον τοκετό της. Οι Αμαθούσιοι θα την θάψουν, ενώ έχει στα σπλάχνα της το αγέννητο παιδί της. Όταν ο Θησέας κατορθώνει επιτέλους να επιστρέψει στο νησί, ανακαλύπτει τον τραγικό θάνατο της συζύγου του. Τότε δίνει χρήματα στους κατοίκους της Αμαθούντας, για να τελούν θυσίες προς τιμή της και για να στήσουν δύο αγαλματάκια, ένα ασημένιο και ένα χάλκινο. Κατά τη διάρκεια της θυσίας τη δεύτερη μέρα του Γορπιαίου μήνα, ένας από τους νεαρούς ξαπλώνει κάτω και φωνάζει και κάνει ό,τι ακριβώς οι γυναίκες που κούλιοπονούν. Οι Αμαθούσιοι ονομάζουν το άλσος, μέσα στο οποίο δείχνουν τον τάφο, άλσος της Αριάδνης Αφροδίτης.

από τις Φιλιππίνες, που ζούσαν και εργάζονταν στην Κύπρο. Ο ρόλος των τελευταίων ήταν καταλυτικός, γιατί με την παρέμβασή τους μετέφεραν το ηχόχρωμα της χώρας τους, μια διαφορετική κουλτούρα, όπως αυτή που πιθανότατα έφερε η ανατολίτισσα Αριάδνη στην Κύπρο. Ουσιαστικά, λειτούργησαν ως το βασικό μέσο κατανόησης της μυθικής Αριάδνης. O Lukasz Walewski εξηγεί: «Το *ANOMBPIA project* είναι μια συνάντηση πολλών καλλιτεχνών που εστιάζουν σε εκείνη την ιστορία. Είναι μια προσπάθεια αντανάκλασης του μηχανισμού που κινεί τους μυθικούς ήρωες, όπως και την ανθρωπότητα σήμερα. Υπάρχουν πολλοί τρόποι να προσεγγίσουμε αυτό τον μύθο. Ο καθένας, ανάλογα με την προσωπική του εμπειρία, θα δει μια διαφορετική αφήγηση. Ίσως μια ιστορία θεών και ανθρώπων-άνδρα και γυναίκας-ζωής και θανάτου-άγνοιας και γνώσης-και άλλες πολλές [...] Βλέποντας τη σημερινή παγκόσμια κοινότητα συνειδητοποιώ πως με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, υπάρχουν «ανακαλύψεις» που μπήκαν για τα καλά στην καθημερινότητά μας, γέμισαν τις συνειδήσεις μας και μας απομακρύνουν από το να ψάξουμε απαντήσεις στις παραδόσεις, τους μύθους, τη φαντασία και την ιστορία, που όλο και περισσότερο ξεχνιούνται [...] Πώς μπορούμε να καταλάβουμε την ανομβρία; Αρχικά ως έλλειψη νερού, αλλά συνειρμικά και ως έλλειψη αγάπης, έλλειψη ανθρωπιάς, έλλειψη συναισθημάτων, έλλειψη οικειότητας μεταξύ των ανθρώπων. Προσπαθούμε να βρούμε απάντηση μέσα από τον μύθο [...] Μέσα από τον μύθο αντιμετωπίζουμε τον εαυτό μας και την πραγματικότητα γύρω μας».⁴⁹² Το φαινόμενο των διεθνών συνεργασιών αλλά και της ολοένα και πιο συχνής παρουσίας ερασιτεχνών σε επαγγελματικές παραστάσεις αποτελεί έκφραση της υβριδικότητας που χαρακτηρίζει το θέατρο της παγκοσμιοποίησης. Κατά τον Πατσαλίδη, «όσο πιο πολύ πυκνώνουν οι διασπορικές και διαπολιτισμικές τάσεις στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, άλλο τόσο θα πυκνώνουν και στο θέατρο».⁴⁹³

Το σκηνικό αποτελούνταν από πλατφόρμες μέσα από τις οποίες οι ηθοποιοί κινούνταν σε διάφορα επίπεδα. Ο εικαστικός Kasia Pol εξηγεί το σκεπτικό λειτουργίας του σκηνικού «Στο *ANOMBPIA project* πρότεινα τον χώρο ως το σημείο αναφοράς [...] πάνω στον οποίο θα μπορούσε να βασιστεί η εξέλιξη της παράστασης [...] Σκεφτόμουν πώς θα μπορούσα να μεταμορφώσω την εμπειρία του υπάρχοντα χώρου έτσι ώστε οι θεατές να νιώσουν ότι βυθίζονται σε ένα μυθικό, υποσυνείδητο και όμορφο λαβύρινθο όχι χτισμένο από ανθρώπους.

⁴⁹² Σκηνοθετικό σημείωμα Lukasz Walewski σ.128 στο βιβλίο *Μίτος 2007-2012 Ανομβρία Project Drought*, ASTAMAN, 2012.

⁴⁹³ Πατσαλίδης (2019) 3.

Τον χώρο στον οποίο το όνειρο και η ιεροτελεστία θα λάβουν χώρα. Με σκοπό μια έντονη χωρική παρέμβαση χρησιμοποίησα τις μίνιμαλ γυαλιστερές μαύρες πλατφόρμες, οι οποίες θα μπορούσαν να αποδώσουν την κομψότητα και να κρατήσουν τον χώρο επεκτείνοντας τη μεταμόρφωσή του. Η σχέση της παρέμβασης με το σημείο δημιούργησαν μια υποσυνείδητη και κατά κάποιο τρόπο μη περικλειστη εμπειρία».⁴⁹⁴

Ο Σαββινίδης έγραψε για την παράσταση: «Αυτή τη φορά η ομάδα Μίτος ξεπέρασε τον εαυτό της. Η έγνοιά της να παραμείνει πιστή στην προσπάθεια αναζήτησης μιας νέας σκηνικής γλώσσας, αμφισβητώντας καθεστηκίους θεατρικούς κώδικες και προχωρώντας πέρα από την αφήγηση, είχε ως αποτέλεσμα μια σχεδόν μυσταγωγική «εμπειρία στο χώρο». [...] Το αποτέλεσμα είναι εικονοκλαστικό, αλλά «κουμπώνει» άψογα με την ολοζώντανη ηχητική παρέμβαση του Ανδρέα Καϊτή, που στήνει αριστοτεχνικά ένα ηχητικό τοπίο που υπερθεματίζει αβίαστα σε εικόνες και συναισθήματα. Η διάχυση του ήχου διευρύνει το χώρο και τροφοδοτεί την αντίληψη του ενεργητικού θεατή, ο οποίος συμμετέχει στη διαδικασία και καθίσταται αποκλειστικά υπεύθυνος για την ίδια την πράξη της θέασης».⁴⁹⁵

Η ομάδα Μίτος από το 2011 μέχρι το 2015 ανέβασε ένα «Τρίπτυχο»,⁴⁹⁶ όπως το ονομάζει, δηλαδή μια σειρά από σόλο ερμηνείες, σε σκηνοθεσία Lukasz Walewski και δραματουργική επεξεργασία Κωνσταντίνας Peter, οι οποίες προκύπτουν μέσα από έρευνα σχετικά με τον άνθρωπο, το περιβάλλον του και την εσωτερική διαδικασία ανάπτυξης της προσωπικότητάς του. Στις παραστάσεις «σωματικού θεάτρου» «οι καλλιτέχνες τείνουν προς την αυτοβιογραφική εξερεύνηση»⁴⁹⁷ και αποφεύγονται οι δομημένοι χαρακτήρες. «Το «Τρίπτυχο» πραγματευόταν θεματικές που προκύπτουν μέσα σε μια μη ρεαλιστική σχέση από καταστάσεις που επιβάλλονται στον άνθρωπο και από υποσυνείδητες προσωπικές σκέψεις».⁴⁹⁸ Η πρώτη παράσταση, το *H2011* (2011) ήταν μια εικαστική περφόρμανς που πραγματευόταν τη σχέση του ανθρώπου με το περιβάλλον, ενώ το *H4WHAT* (2013), ήταν εμπνευσμένο από τρία προσωπικά όνειρα του Lukasz Walewski, καθώς και από το ντοκιμαντέρ *Bells from the Deep* του Werner Herzog. Η δράση της παράστασης εκτυλισσόταν ως μια διαδρομή ενός ονείρου, με προβολή σκέψεων, λέξεων, ήχων και συμβόλων, μέσα από μια σειρά εικόνων της ανθρώπινης

⁴⁹⁴ Σημείωμα Kasia Pol στο βιβλίο *Μίτος 2007-2012 Ανομβρία Project Drought*, ASTAMAN, 2012, 129-130.

⁴⁹⁵ Σαββινίδης (2012) [https://tehnovlepsias.blogspot.com/2012/12/blog-post_16.html#more].

⁴⁹⁶ Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους στη γράφουσα (Λεμεσός, 14/11/2016).

⁴⁹⁷ Carlson (2014) 333.

⁴⁹⁸ <http://www.mitos.org.cy/el/production/h2011-2015/>

φιγούρας, όπου παρουσιαζόταν ο άνθρωπος να παλεύει με τα όνειρά του. Τον σκηνικό χώρο αποτελούσε ένας μουσαμάς πίσω από τον οποίο βρισκόταν ο περφόρμερ, που έπαιζε αρχικά πιάνο. Το σκηνικό δημιουργούσε εξπρεσιονιστικές και ποιητικές εικόνες, δίνοντας την αίσθηση του ονείρου. Ο ήχος του πιάνου σύστηνε ουσιαστικά το παιδί που ξεκινούσε να βρει τον εαυτό του, εκείνη ακριβώς τη στιγμή που ερχόταν αντιμέτωπο με το άγνωστο είδωλο στον καθρέφτη. Το ηχητικό τοπίο ξαφνικά άλλαζε και τη θέση του έπαιρναν οι εκκλησιαστικές καμπάνες, θυμίζοντας στο παιδί τα «πρέπει». Ο περφόρμερ πάλευε ανάμεσα στο καλό και το δαιμονικό. Το «Τρίπτυχο» ολοκληρώθηκε με το τρίτο μέρος της τριλογίας *H4NOTHING* (2015), που παρουσίαζε τον άνθρωπο στην τελική προσπάθεια να υλοποιήσει το όνειρό του ή ακόμα να κατορθώσει να ζήσει ανάμεσα σε κοινωνικούς περιορισμούς. Χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τους Ψαλμούς του Δαβίδ, όμως ο λόγος, που εκφέρονταν στην ελληνική, πολωνική και τσέχικη γλώσσα, δεν αποτελούσε το κύριο συστατικό της παράστασης. Το «Τρίπτυχο» αποτέλεσε μια αυτοβιογραφική παράσταση, εστιάζοντας κυρίως στον επιτελεστή του οποίου η ψυχή και το σώμα συνεκτίθεντο. Το «Τρίπτυχο» παραπέμπει στις παραστάσεις του Spalding Gray. Σύμφωνα με τον Carlson, ο Spalding Gray «υφαίνει μια σειρά από προφορικές ιστορίες με πρώτη ύλη τα όνειρά του, τις μνήμες και τις απηχήσεις τους, οι οποίες ξετυλίγονται, ενώ ο Gray κάθεται σε ένα τραπέζι έχοντας μαζί του κάποιες σημειώσεις και ένα ποτήρι νερό».⁴⁹⁹ Κλείνοντας, επισημαίνουμε ότι το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος συμβάλλει καταλυτικά στη γνωριμία του κυπριακού κοινού με το «σωματικό θέατρο», την εδραίωσή του ως είδος αλλά και στην εξέλιξή του στον χώρο του κυπριακού θεάτρου.



Από την παράσταση *H4WHAT*, αρχείο Μίτος

⁴⁹⁹ Carlson (2014) 360.



Από την παράσταση *H2011*, αρχείο Μίτος



Από την παράσταση *H4NOTHING*, αρχείο Μίτος

Υπερβατικό θέατρο

Το Υπερβατικό Θέατρο⁵⁰⁰ ιδρύθηκε το 2011 από την Κορίνα Κονταξάκη⁵⁰¹ και την Ελένη Κοσμά⁵⁰² και σκοπό έχει να προωθεί ιδέες μέσω του θεάτρου, που θα ενθαρρύνουν την προσωπική ανάπτυξη (αυτογνωσία και αυτοεξέλιξη). Σε συνέντευξή της, η Κορίνα Κονταξάκη⁵⁰³ παρέθεσε τα κύρια χαρακτηριστικά της ομάδας της, η οποία α) ασχολείται αποκλειστικά με το «σωματικό θέατρο» (υπερτερεί η κίνηση έναντι του λόγου σε κάθε παράσταση), β) θεωρεί ιδιαίτερα ισχυρή τη δύναμη του ήχου και της μουσικής, γι' αυτό χρησιμοποιείται ζωντανή μουσική στις παραστάσεις, κυρίως τύμπανα και singing balls, γ) δίνει μεγάλη σημασία στην ενεργειακή δύναμη μέσω ασκήσεων που διενεργούνται πριν από κάθε παράσταση, ώστε να καταφέρουν οι περφόρμερς να παραμείνουν «συνδεδεμένοι» με τους θεατές μέχρι το τέλος της παράστασης, δ) αντλεί τα θέματα των παραστάσεων της από τη φιλοσοφία της ανατολής και της αρχαίας Ελλάδας αλλά και από τη σύγχρονη ψυχολογία, ανάλογα με τις ανησυχίες των συντελεστών της ομάδας, ε) συνδυάζει πάντοτε τη φιλοσοφία με την αυτογνωσία, στ) επιδιώκει την απλότητα στις παραστάσεις τόσο από άποψη υποκριτικής όσο και σκηνογραφίας, ζ) η υποκριτική θεωρείται λειτουργήμα και σκοπός του καλλιτέχνη είναι να μυήσει τον θεατή στο θέατρο, να θεραπεύσει την ψυχή και να πλάσει χαρακτήρες. Μια παράσταση πρέπει να αλλάζει τον θεατή και το θέατρο πρέπει να αλλάζει τον κόσμο και τέλος η) προσφέρει τσάι στους θεατές πριν από κάθε παράσταση για χαλάρωση, γιατί πιστεύει πολύ στον τελετουργικό χαρακτήρα και στην πνευματικότητα του θεάτρου.

Το 2011 το Υπερβατικό Θέατρο ανέβασε την παράσταση *Jhiva: μέσα σε σώμα* της Κορίνας Κονταξάκη, σε σκηνοθεσία Ελένης Κοσμά. Στη σκηνή παρουσιάστηκε η ζωή του φιλοσόφου Friedrich Nietzsche από τη γέννηση μέχρι την τρέλα και τον θάνατό του. Η παράσταση πραγματευόταν το φιλοσοφικό και υπαρξιακό ζήτημα της ψυχής (Jhiva)⁵⁰⁴ και αποτελούσε έναν συνδυασμό προβολών, ζωντανής δράσης και σωματικής έκφρασης. Η σκηνογραφία ήταν απλή, λειτουργική και εξυπηρετούσε την ανάδειξη του κειμένου και η μουσική που πλαισίωνε την παράσταση ήταν από την όπερα *Der Ring des Nibelungen* του R. Wagner. Αυτό το εγχείρημα

⁵⁰⁰ Επίσημη ιστοσελίδα Υπερβατικού Θεάτρου: <http://theatrotranscendentalgr.weebly.com/>

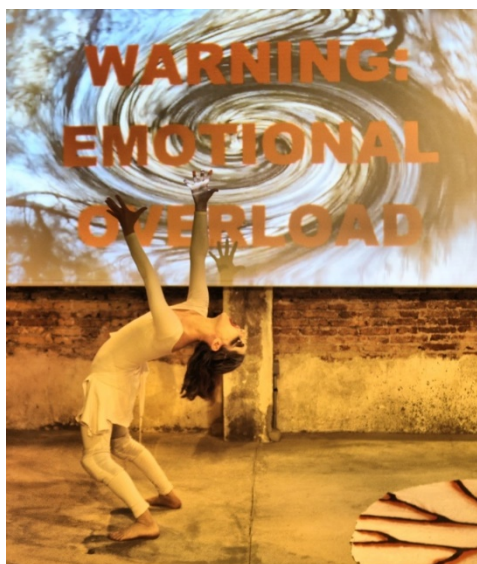
⁵⁰¹ Η Κορίνα Κονταξάκη φοίτησε στη δραματική σχολή «Ράμπα» στην Αθήνα και στη σχολή κινηματογράφου Κ.Ε.Α. (Σκηνοθεσία θεάτρου και κινηματογράφου). Επίσης, εκπαιδεύτηκε ως δασκάλα της Γιόγκα στην Ινδία.

⁵⁰² Η Ελένη Κοσμά σπούδασε Θέατρο στο Πανεπιστήμιου Kent (U.K.) και ειδικεύτηκε (Masters) στο εφαρμοσμένο θέατρο.

⁵⁰³ Συνέντευξη Κορίνας Κονταξάκη στη γράφουσα (Λεμεσός, 5/3/2017).

⁵⁰⁴ Η λέξη Jhiva στη σανσκριτική γλώσσα, που αποτελεί την αρχαία ινδική, σημαίνει ψυχή.

του Υπερβατικού Θεάτρου έτυχε θετικής κριτικής στη Σκωτία, που παρουσιάστηκε στο Edinburgh Fringe Festival (2012), αλλά και στην Κύπρο. Κέρδισε τις εντυπώσεις τόσο η παράσταση στο σύνολό της όσο και η ίδια η Κονταξάκη, που ερμήνευε: «μια καλοφτιαγμένη, καλά οργανωμένη παράσταση, πρωτότυπη όσον αφορά τη σύνθεση βίντεο-κίνησης-μουσικής. Η Κονταξάκη είναι μια χαρισματική ηθοποιός. Η παρουσία και η κίνηση της ερμηνεύοντας την «ψυχή» σε κερδίζουν αμέσως –βλέπεις μπροστά σου μια αληθινή, αγνή, εξωπραγματική παρουσία»,⁵⁰⁵ «[...] εκπέμπει μια δυνατή αμεσότητα που κερδίζει τον θεατή. Υπερασπίστηκε τον ρόλο της με αφοσίωση. Όσοι παρακολούθησαν την παράσταση σίγουρα γνώρισαν μια ηθοποιό με πολύ καλές προοπτικές». ⁵⁰⁶ «Τα συναισθηματικά κομμάτια, όπως αυτό της αγάπης του Nietzsche για τη μουσική είναι αυτά που κερδίζουν το θεατή». ⁵⁰⁷



Από την παράσταση *Jhiva*: μέσα σε σώμα, αρχείο Υπερβατικού Θεάτρου

Το σκηνικό κείμενο της παράστασης *Love Lies*⁵⁰⁸ (2013) της Κορίνας Κονταξάκη, σε σκηνοθεσία Ελένης Κοσμά προέκυψε από τις απόψεις μιας ομάδας ανθρώπων ερωτηθέντων μέσω συνέντευξης τι μπορεί να σημαίνει γι' αυτούς ένα «ψέμα αγάπης». Η ομάδα μάζεψε όλες τις ερμηνείες και έφτιαξε ένα έργο-καμβά. Το σκηνικό, ένα ολόλευκο φόντο με κολλημένες επάνω του δεκάδες λευκές κόλλες, δεν είχε τίποτα το ρεαλιστικό και ταυτόχρονα δημιουργούσε

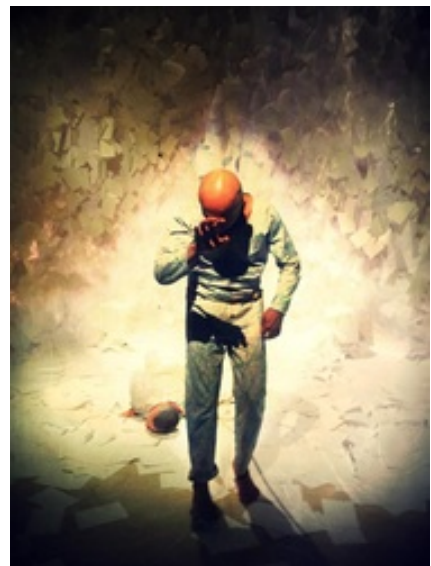
⁵⁰⁵ *EdFringeReview*-Εδιμβούργο 2012.

⁵⁰⁶ Ιάσονος (2012) *Άνευ*, τεύχ.43, 83.

⁵⁰⁷ *The Skinny*-Εδιμβούργο 2012.

⁵⁰⁸ Συνέντευξη Κορίνας Κονταξάκη στη γράφουσα (Λεμεσός, 5/3/2017).

την αίσθηση του αποκλεισμού, του αδιεξόδου. Οι λευκές κόλλες μετατρέπονταν στα χέρια των δύο περφόρμερς σε αντικείμενα που χρησιμοποιούσαν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Μοναδικό σκηνικό αντικείμενο ένα σχοινί, με το οποίο ήταν δεμένοι συνεχώς οι δύο περφόρμερς, Μάριος Ιωάννου και Κορίνα Κονταξάκη, που κλήθηκαν να παίξουν τέσσερις διαφορετικούς ρόλους ο καθένας. Τα πρόσωπα λειτουργούσαν ως σύμβολα και η κίνηση των ηθοποιών δημιουργούσε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Μέσα από το «σωματικό θέατρο», εμπλουτισμένο με στοιχεία γιόγκα, οι ηθοποιοί ξεδίπλωσαν τις αδυναμίες και τις αντοχές της ανθρώπινης ύπαρξης, δημιουργώντας έντονα εκφραστικές εικόνες. Γράφτηκε για την παράσταση: «το έργο ήταν απλό, όμορφο και δυνατό. Οι εικόνες είναι ισχυρές»⁵⁰⁹, «η σκηνοθεσία ήταν λιτή, χωρίς μοντερνιστικές εξάρσεις. Το έργο μύησε έντεχνα τους θεατές στον κόσμο των πέντε ζευγαριών και στις διαπροσωπικές τους σχέσεις [...] Η μουσική δεν αγκαλιάζει απλώς τις λέξεις, αλλά ξεπηδά μέσα από αυτές».⁵¹⁰



Από την παράσταση *Love Lies*, αρχείο Υπερβατικού Θεάτρου

⁵⁰⁹ *Cyprus Mail*, 28/5/2013.

⁵¹⁰ Κατσούρη (2013) *Άνευ*, τεύχ.48, 61.

Η παράσταση *The Plastic Age*⁵¹¹ (2014) έχει ως θέμα την ιστορία του κόσμου, την επιβίωση και το φαγητό και προέκυψε μέσα από σειρά κινησιολογικών μαθημάτων της χορογράφου Δομνίκης Ευστρατίου. Η Κορίνα Κονταξάκη, η μοναδική περφόρμερ της παράστασης, οδήγησε τους θεατές χωρίς λόγια μέσα από εικόνες, σωματικές κινήσεις και ήχους –όπως άλλωστε υποδηλώνονταν και από τον υπότιτλο που δόθηκε στην παράσταση «Μια σωματική ερμηνεία της επιβίωσης»– σε όλη την ιστορία της γης, με σκοπό να παρουσιάσει το πώς ο άνθρωπος κατάφερε να επιβιώσει και να κατακτήσει τη γη, φτάνοντας μέχρι την εποχή του πλαστικού.

Το Υπερβατικό θέατρο ανέβασε επίσης το 2016 την παράσταση *Δεν θα το βρεις* σε κείμενο/σκηνοθεσία της Ελένης Κοσμά, η οποία αποτελούσε μια προσπάθεια «εξερεύνησης της ευτυχίας στα πιο δύσβατα σημεία».⁵¹² Η παράσταση ήταν προϊόν ενός σεμιναρίου αυτογνωσίας που προηγήθηκε και το οποίο είχε ως θέμα το «τι είναι η συνεχής ευτυχία». Αποτελέσε μια ακόμη σόλο ερμηνεία της Κορίνας Κονταξάκη, μαζί με μια αληθινή χελώνα επί σκηνής, η οποία κατέστη σύμβολο στην παράσταση. Χρησιμοποιήθηκε ο μύθος του λαγού και της χελώνας, όπου ο λαγός είναι το εγώ, το οποίο αγωνιά να φτάσει κάπου, ενώ η χελώνα είναι η ψυχή, η οποία χωρίς να αγωνιά τελικά φτάνει κάπου. Ο σκηνικός χώρος ήταν αφαιρετικός, με την παρουσία μόνο ενός κουτιού, μέσα στο οποίο αναζητούσε η ηθοποιός την ευτυχία, καθώς το κουτί συμβόλιζε την ίδια τη ζωή. Η κίνηση αποτελούσε την αφήγηση της παράστασης. Η παράσταση ξεκινούσε με ένα βίντεο που παρουσίαζε την τεχνική και τη θεωρία της τέχνης της ευτυχίας, όπως παρουσιάστηκε στο σεμινάριο Ολιστικής Πνευματικής Εκπαίδευσης. Στο κεφάλαιο 5 γίνεται αναφορά και σε άλλες παραστάσεις του Υπερβατικού Θεάτρου.

⁵¹¹ Συνέντευξη Κορίνας Κονταξάκη στη γράφουσα (Λεμεσός, 5/3/2017).

Απόσπασμα παράστασης: https://www.youtube.com/watch?v=Ut_Z-KgTL74

⁵¹² Επίσημη ιστοσελίδα Υπερβατικού Θεάτρου: <http://theatrotranscendentalgr.weebly.com/>

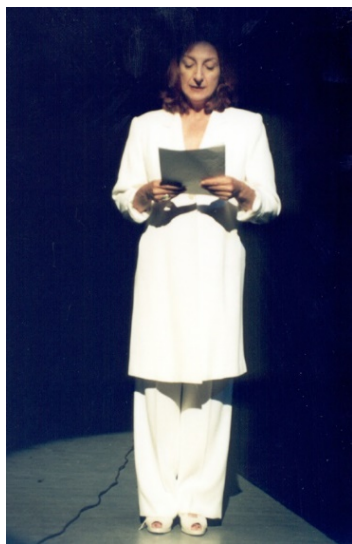


Από την παράσταση *Δεν θα το βρεις*, αρχείο Υπερβατικού Θεάτρου

ΘΟΚ

Εντοπίστηκαν τρεις παραγωγές του ΘΟΚ, οι οποίες θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν στο «σωματικό θέατρο», αν και προσδιορίζονται ως «χοροθέατρο» από τους ίδιους τους δημιουργούς. Παρόλο που η παρούσα έρευνα δεν συμπεριλαμβάνει το είδος αυτό καθώς αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος με δικά του χαρακτηριστικά, το οποίο απαιτεί εξειδικευμένες γνώσεις στον τομέα του χορού, και συνεπώς αποτελεί ένα ευρύ πεδίο έρευνας, οι παραστάσεις αυτές θα μπορούσαν να καταταχθούν στο είδος του «σωματικού θεάτρου» αφού αποτελούν αφενός μεν παραγωγές του κρατικού θεατρικού οργανισμού και αφετέρου δε εμπλέκονται σε αυτές εκτός από χορευτές και ηθοποιοί. Αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι μόνο μία από τις τρεις παραστάσεις αποτελεί παραγωγή της Πειραματικής Σκηνής ΘΟΚ, ενώ οι άλλες δύο της Κεντρικής και Νέας Σκηνής.

Στην *Ανοιξη/Lumens tristis* (2000) του μουσικού Χρήστου Πήττα συμμετείχαν ηθοποιοί, χορευτές και μουσικοί. Παρουσιάστηκε από την Κεντρική Σκηνή ΘΟΚ. Η δεύτερη παράσταση είναι η *Απόσταση ασφαλείας* (2003), σε σκηνοθεσία Λίας Χαράκη και παρουσιάστηκε στη Νέα Σκηνή ΘΟΚ. Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατόν να εξασφαλιστούν περαιτέρω πληροφορίες για τις δύο αυτές παραστάσεις.



Από την παράσταση *Ανοιξη/Lumens tristis*, αρχείο ΘΟΚ



Από την παράσταση *Απόσταση ασφαλείας*, αρχείο ΘΟΚ

Η Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ ελάχιστα ασχολήθηκε με αυτό το σκηνικό είδος ανεβάζοντας την παράσταση *Λίγο ακόμα*⁵¹³ σε σκηνοθεσία/έρευνα/συρραφή κειμένων Θανάση Γεωργίου και Φώτη Νικολάου (2011), η οποία ανήκει στο είδος του «σωματικού θεάτρου», αλλά συνάμα και του «θεάτρου της επινόησης». Πρόκειται για μια συνάντηση λόγου και κίνησης: δεκατρείς άνθρωποι συναντιούνται σε ένα δωμάτιο, γύρω από ένα τραπέζι, προσπαθώντας να κερδίσουν λίγο χρόνο για τις επιθυμίες τους που δεν εκπληρώθηκαν ακόμα. Όλοι μαζί, αλλά και ο καθένας

⁵¹³ Συνέντευξη Θανάση Γεωργίου και Φώτη Νικολάου στον Γ. Καραμπίτσο στις 12/7/2011.

χωριστά, πλάθουν μία νέα γλώσσα για να αρθρώσουν το δικαίωμα στην εκπλήρωση των επιθυμιών τους. Μοναδικοί τους σύμμαχοι σε αυτό το εσωτερικό ταξίδι σε αυτή την προσπάθεια να ισορροπήσουν ανάμεσα στο πριν και στο μετά, είναι θραύσματα λόγου και κινήσεις που το σώμα θυμάται από παλιά.⁵¹⁴ Οι σκηνές διαδέχονται η μια την άλλη χωρίς χρονική ροή. Πηγή έμπνευσης των καλλιτεχνών αποτέλεσαν οι συναντήσεις που έχει ο κάθε άνθρωπος είτε με τον εαυτό του σε στιγμές έντονης συγκίνησης, καθώς έρχεται αντιμέτωπος με υπαρξιακά ερωτήματα, είτε με άλλους δικούς του ανθρώπους. Στην παράσταση χρησιμοποιήθηκαν και αποσπάσματα από κείμενα των Επίκουρου, Μάρκου Αυρήλιου, Λουκρήτιου, Απόστολου Παύλου, Antonin Artaud, Δημήτρη Δημητριάδη, Marguerite Duras, Κωνσταντίνου Καβάφη, Hans Kudsus, Fernando Pessôa, Andrei Tarkovsky, Paolo Pasolini, Φραγκίσκου της Ασίζης, Ernesto Sabato κ.ά. Δύο σκηνές αποτελούν προσωπικά κείμενα των ηθοποιών, βασισμένα εξολοκλήρου στις εξομολογήσεις και τις επιθυμίες τους. Η μουσική «αποτελεί άλλη μια ερμηνεία στην παράσταση»,⁵¹⁵ αποτελούμενη από ετερόκλητα είδη: από Bach και Chopin ως Λένα Πλάτωνος και πρόσφατα τραγούδια, τα οποία τραγουδιούνται όλα από τους ηθοποιούς με τη συνοδεία πιάνου από τον μουσικό Νίκο Ευαγγέλου, ο οποίος συμμετέχει ενεργά σε κάποιες σκηνές. Η παράσταση συμμετείχε στο Φεστιβάλ Αθηνών. Η μοναδική κριτική που εντοπίστηκε για την παράσταση γράφει: «Προσωπικά δηλώνω αδυναμία να αντιληφθώ παρόμοιας υφής έργα, [...] επειδή αυτά τα έργα δύσκολα (αν όχι καθόλου) επικοινωνούν με το κοινό. Περισσότερο θυμίζουν υποκριτικές ασκήσεις που αφορούν αποκλειστικά και μόνο εκείνους που τις εκτελούν και όχι τον δυνητικό αποδέκτη τους [...] οφείλεται σε μια παρεξηγημένη (και οπωσδήποτε πολύ περιοριστική) αντίληψη γι' αυτό που ονομάζουμε πειραματικό θέατρο».⁵¹⁶

⁵¹⁴ https://camerastyloonline.wordpress.com/2011/07/15/thoc-experimental-stage-a-little-more_16-18-july-2011_21-00_peiraios-260/

⁵¹⁵ Συνέντευξη Θανάσης Γεωργίου και Φώτη Νικολάου στον Γ. Καραμπίτσο στις 12/7/2011. [https://youtu.be/_l18FCIESX4].

⁵¹⁶ Συμεού (2011) *Νέα Εποχή*, τεύχ.308, 88.



Από την παράσταση *Λίγο ακόμα*, αρχείο ΘΟΚ

Στέφανος Δρουσιώτης

Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του μουσικού και σκηνοθέτη Στέφανου Δρουσιώτη, ο οποίος ακολουθεί μια ιδιαίτερη σκηνοθετική γραμμή, ίσως και μοναδική στην Κύπρο, με επιδράσεις από τον Δημήτρη Παπαϊωάννου και τον Rober Wilson, με τους οποίους είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί. Πρόκειται για έναν φορμαλιστή σκηνοθέτη, ο οποίος δίνει έμφαση στην κίνηση, στον φωτισμό και στη δημιουργία εικόνων. Το 2011, ο Δρουσιώτης σκηνοθέτησε την παράσταση *In camera*,⁵¹⁷ βασισμένη στο *Κεκλεισμένων των Θυρών* του Jean Paul Sartre. Η παράσταση χρησιμοποιεί ως κεντρικό της πυρήνα την υπαρξιακή κόλαση των ανθρώπων, όπως αυτή αναπτύσσεται στο βιβλίο του Sartre *Το είναι και το μηδέν* αλλά και συνολικά μέσα από το

⁵¹⁷ Αποσπάσματα από την παράσταση: https://www.youtube.com/watch?v=hlMqNHv7_HQ

έργο του Γάλλου φιλοσόφου. Τρεις άνθρωποι συναντιούνται μετά θάνατον στην κόλαση όπου, σύντομα συνειδητοποιούν πως η κόλαση δεν απαντάται σε τίποτα που τους περιβάλλει εξωτερικά, αλλά στην ανάγκη τους να συνυπάρξουν κάτω από το συνεχές βλέμμα του άλλου: «η κόλαση είναι οι άλλοι». Σκηνογραφικά η κόλαση αποτελείται από ένα δωμάτιο με τρεις θέσεις που καθορίζονται από τρεις καρέκλες, μία για κάθε πρόσωπο.

Ο Δρουσιώτης σκηνοθέτησε τον *Φάουστ*⁵¹⁸ (2013), ο οποίος παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ «Κύπρια», βασισμένος στην τραγωδία του Johann Wolfgang von Goethe. Πρόκειται για μια προσωπική, σύγχρονη, εικαστική ανάγνωση του έργου, όπου η σωματική έκφραση ανταγωνίζεται τη λεκτική. Βασίζεται σε μια επιλεγμένη σειρά από εικαστικές εικόνες, δραματοποιημένες με αργή, χορογραφημένη κίνηση, με σημαδιακές, ανατρεπτικές δράσεις που ξαφνιάζουν –κάποιες προκαλούν με το χιούμορ τους και κάποιες με την κυνική σκληρότητά τους– με ελάχιστο λόγο, δίνοντας βάση στην ποιητική ισχύ των εικόνων. Εντυπωσιακό σκηνοθετικό εύρημα αποτελεί η σκηνή της σύναψης συμφωνίας μεταξύ Φάουστ και Μεφιστοφελή, όπου ο Μεφιστοφελής λειτουργεί σαν σκιά και αντίλαλος του Φάουστ. Σύμφωνα με τη Γεωργίου, «η συγκεκριμένη απόδοση [...] έδωσε έμφαση σε μια σημαντική ερμηνεία του έργου, που θέλει τον Μεφιστοφελή να είναι το alter ego του χαρακτήρα, και όχι μια ανεξάρτητη απ' αυτόν οντότητα».⁵¹⁹ Η Γεωργίου γράφει, επίσης, στην κριτική της ότι «η προσαρμογή του έργου άνοιξε πράγματι το δρόμο για μια πρωτότυπη, ευρεία κι εντυπωσιακά δημιουργική προσέγγιση, αν και, σε κάποια σημεία, δεν ξέφυγε από τους κινδύνους που εγκυμονούσε μια τέτοια απόδοση».⁵²⁰

⁵¹⁸ Απόσπασμα από την παράσταση: <https://vimeo.com/158641504>

⁵¹⁹ Γεωργίου (2013β) *Άνευ*, τεύχ.49, 69.

⁵²⁰ Γεωργίου (2013β) *Άνευ*, τεύχ.49, 69.



Από την παράσταση *Φάουστ*, αρχείο Στέφανου Δρουσιώτη

Επίσης, ο Στέφανος Δρουσιώτης σκηνοθέτησε τη φορμαλιστική παράσταση *Προμηθέας, Εικόνα1* (2016) στο πλαίσιο του 4ου Μικρού Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος. Τον ρόλο του Προμηθέα ερμήνευσε ο Προκόπης Αγαθοκλέους. Με το δώρο του Προμηθέα ο άνθρωπος μετατοπίζεται στο επίκεντρο του τραγικού γεγονότος. Ο λόγος είναι ανύπαρκτος στην παράσταση, με την κίνηση να αποτελεί την κυρίαρχη αφήγηση. Το σκηνικό είναι αφαιρετικό, με τον περφόρμερ να βρίσκεται στη σκηνή με ένα τεράστιο κομμάτι πάγου, το οποίο σκαλίζει στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης.



Από την παράσταση *Προμηθέας, Εικόνα1*, αρχείο Στέφανου Δρουσιώτη

Point to Contemporary Theatre

Η ομάδα Point to Contemporary Theatre⁵²¹ ιδρύθηκε το 2011 ως μια σύμπραξη μεταξύ τριών θεατρικών ομάδων (Παραπλεύρως Παραγωγές, Point To Contemporary Theater και D-tale) με σκοπό την προώθηση του θεάτρου, της μουσικής και των τεχνών στη Λευκωσία. Η ομάδα, παρόλο που ασχολείται με το δραματικό θέατρο, ανέβασε μία παράσταση (*Isolation*) που θα μπορούσε να συγκαταλεγεί στην κατηγορία του «σωματικού θεάτρου», δεδομένου ότι η κίνηση υπερτερεί του λόγου, ο οποίος είναι ελάχιστος. Η παράσταση *Isolation*⁵²² της Ευαγγελίας Ονουφρίου παρουσιάστηκε στο μπαράκι «Σκαραβαίος» στη Λευκωσία. Οι συντελεστές χαρακτήρισαν την παράσταση ως ένα «κινησιολογικό περφόρμανς». Έχοντας ως θέμα της την απομόνωση, όπως μαρτυρεί και ο τίτλος της, βασίζεται σε ένα κείμενο που απομονώνει χαρακτηριστικές στιγμές των ανθρώπων, τονίζοντας τη μοναξιά και την απομόνωσή τους μέσα στις ανθρώπινες σχέσεις, καθώς και την ίδια την κοινωνική δραστηριότητα. Το σκηνικό κείμενο ήταν προϊόν συρραφής αποσπασμάτων από γνωστά θεατρικά έργα.

Θεατρική ομάδα Πυτζάμα Καρέκλα

Ο ηθοποιός Διομήδης Κουφτερός⁵²³ και ο Καναδός περφόρμερ/χορογράφος Pascal Caron,⁵²⁴ ιδρυτές της βραχύβιας ομάδας Πυτζάμα Καρέκλα,⁵²⁵ δημιούργησαν την παράσταση *Το μάτι της Κασσιόπης* (2010), εμπνευσμένη από τον μύθο της βασίλισσας Κασσιόπης.⁵²⁶ Η παράσταση προέκυψε από εργαστήρια μάσκας και αυτοσχεδιασμών που διοργάνωσαν οι δύο καλλιτέχνες. Οι ερμηνευτές, χωρίς κείμενο, αυτοσχεδίαζαν, αφήνοντας τη μάσκα να τους οδηγήσει προς τους χαρακτήρες, την ιστορία και τους διαλόγους. Ο Κουφτερός κατέχει την τεχνική του αυτοσχεδιασμού με θεατρική μάσκα, θεωρώντας ότι μέσω αυτής ο ηθοποιός μπορεί να

⁵²¹ Επίσημη ιστοσελίδα Point To Contemporary Theatre: <https://www.facebook.com/pointtosupergirlevaggelia>

⁵²² Συνέντευξη Ευαγγελίας Ονουφρίου στη γράφουσα (Λευκωσία, 18/3/2017).

⁵²³ Ο Διομήδης Κουφτερός σπούδασε Δραματικές Τέχνες στο Macalester College στις Η.Π.Α με μεταπτυχιακό στην Υποκριτική στο Brandeis University στη Βοστώνη. Εξειδικεύτηκε και διδάσκει θεατρική κίνηση (σωματικό θέατρο, μάσκα, μέθοδος Tadashi Suzuki, Viewpoints: τεχνική της Anne Bogart).

⁵²⁴ Ο Pascal Caron ζει στην Κύπρο από το 2007, έχει συνεργαστεί ως περφόρμερ, χορευτής και χορογράφος με σχολές χορού και θεατρικές ομάδες/οργανισμούς, όπως ΘΟΚ, Σατιρικό θέατρο, Paravan Proactions.

⁵²⁵ Η ομάδα συστάθηκε το 2009 με αφορμή την περφόρμανς *Πυτζάμα Καρέκλα: Δωμάτιο King Kong*, που παρουσιάστηκε στα πλαίσια του Φεστιβάλ No-Body στη Λευκωσία.

⁵²⁶ Σύμφωνα με τη μυθολογία, η Κασσιόπη, επειδή καυχήθηκε ότι ήταν ομορφότερη από την Ήρα και από τις Νηρηίδες, προκάλεσε τους, και ζήτησαν από τον θεό της θάλασσας, τον Ποσειδώνα, να την τιμωρήσει. Τότε ο Ποσειδώνας έστειλε ένα κήτος, ένα φοβερό θαλάσσιο τέρας, που κατέστρεφε τα παράλια της χώρας της Κασσιόπης. Για να εξευμενισθεί ο Ποσειδώνας, το βασιλικό ζεύγος υποχρεώθηκε να δώσει την Ανδρομέδα να τη φάει το τέρας, η οποία τελικά σώθηκε από τον Περσέα. Μετά τον θάνατό της, η Κασσιόπη μεταμορφώθηκε σε αστερισμό, όπως και οι υπόλοιποι ήρωες του μύθου.

ελευθερώσει και να ευαισθητοποιήσει τη φαντασία και το σώμα του και να βρει άλλους τρόπους ανάπτυξης του χαρακτήρα και της δραματικής δομής σε θεατρικά έργα.

3.4.3. Συμπεράσματα

Από όσες παραστάσεις έγινε κατορθωτό να εντοπιστούν παρατηρούμε ότι το «σωματικό θέατρο» στην Κύπρο εμφανίζεται περίπου στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του 21ου αιώνα. Οι ομάδες που ασχολούνται με το είδος αυτό αποφεύγουν τη δραματική δομή και την ψυχολογική δυναμική του συμβατικού θεάτρου, δίνοντας έμφαση στην παρουσία του σώματος στη σκηνή και στο δρασιακό δυναμικό της κίνησης. Η σχέση κίνησης-λόγου θα μπορούσαμε να πούμε ότι παίρνει τρεις μορφές: κάποιες παραστάσεις συνδυάζουν ισάξια λόγο και κίνηση, σε κάποιες ο λόγος είναι αποσπασματικός, και τέλος, υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο λόγος είναι ανύπαρκτος και η αφήγηση γίνεται μόνο με το σώμα.

Πέραν της πρόκρισης, συνήθως, της κίνησης έναντι του λόγου, ως της κυρίαρχης μορφής αφήγησης της παράστασης, ο πειραματισμός είναι εμφανής και στις υπόλοιπες όψεις της θεατρικής διαδικασίας. Πολύ σπάνια χρησιμοποιείται αυτούσια ένα δοσμένο κείμενο –συνήθως γίνεται επεξεργασία υπαρχόντων κειμένων, κυρίως κλασικών, όπως στην περίπτωση της ομάδας Μίτος, αλλά και δημιουργία κειμένου εκ νέου με θεματολογία που πραγματεύεται, κυρίως, υπαρξιακές ανησυχίες του ανθρώπου (όνειρα, ψυχή, ψέματα, ευτυχία). Η αυστηρή διάκριση των ρόλων που παρατηρείται στο παραδοσιακό θέατρο εδώ καταργείται. Αντίθετα, ο τρόπος δουλειάς είναι περισσότερο συλλογικός, με την παρουσία συνήθως ενός ατόμου, που συντονίζει τα μέλη της ομάδας. Ο ηθοποιός δεν καλείται να υποδυθεί έναν ρόλο, αλλά περισσότερο να μεταφέρει τον εαυτό του στη σκηνή. Βρισκόμαστε, δηλαδή, αντιμέτωποι με τη «δραματοουργία των ηθοποιών».⁵²⁷ Η ίδια η παράσταση αποτελεί για τον ηθοποιό μία εις βάθος εξερεύνηση του εαυτού του και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ενδοσκοπήση. Μέλη των προαναφερθεισών ομάδων υποστήριξαν ότι μέσω του «σωματικού θεάτρου» προσπαθούν να αλλάξουν τον ίδιο τους τον εαυτό, χωρίς να θεωρούν δεδομένο ότι θα αλλάξουν τους άλλους. Οι παραστάσεις του είδους αυτού αποφεύγουν, συνήθως, τη συμβατική θεατρική σκηνή: λαμβάνουν χώρα σε μη θεατρικούς τόπους, ειδικά διαμορφωμένους, καταργώντας τη διάκριση σκηνή-θεατής. Όλες σχεδόν οι παραστάσεις συνδυάζουν διαφορετικά σκηνικά μέσα, με στόχο την κατάθεση μιας περίπλοκης δήλωσης. Η σκηνογραφία είναι λιτή και αφαιρετική, ενώ κάποιες παραστάσεις δεν χρησιμοποιούν καθόλου σκηνικά ή βασίζονται στη χρήση ελαχίστων αντικειμένων, που είναι ωστόσο οργανικά συνδεδεμένα με τη δραματοουργία.

⁵²⁷ Συμμετοχή της γράφουσας στο masterclass με τον Eugenio Barba και τη Julia Varley, 28 Αυγούστου 2016, Ηράκλειο Κρήτης.

Κλείνοντας, επισημαίνουμε ότι ομάδες που ασχολούνται με το είδος αυτό κουβαλούν στη σκηνή, στις πλείστες περιπτώσεις, τις καταβολές των σπουδών των μελών τους, και συνάμα είναι εμφανής η προσπάθεια για μετεξέλιξη αυτών των θεατρικών παραδόσεων. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος και του Υπερβατικού Θεάτρου. Η ομάδα Μίτος, γαλουχημένη με τις αρχές του θεάτρου του Jerzy Grotowski, ακολουθεί τις επιταγές του, αλλά ταυτόχρονα εμφανίζει τάσεις εξέλιξής του, όπως είναι, παραδείγματος χάριν, ο τρόπος μελέτης και εκφοράς του αρχαίου κειμένου. Το Υπερβατικό θέατρο φέρει την τριβή των μελών της ομάδας με την ινδική φιλοσοφία για την αυτογνωσία και αυτοεξέλιξη κυρίως μέσω της γιόγκα, αλλά ταυτόχρονα δίνει ιδιαίτερη έμφαση στις υπαρξιακές αγωνίες του ανθρώπου. Η δήλωση του Eugenio Barba ότι «μετά την παράσταση μας ακολουθεί η παράσταση του θεατή», φαίνεται να γίνεται πράξη από το Υπερβατικό Θέατρο, ενίοτε και τον Μίτο, τα οποία συνήθως μετά από τις παραστάσεις τους επιδιώκουν ανοικτή συζήτηση με το κοινό, δίνοντάς του έτσι τη δυνατότητα έκφρασης της δικής του φωνής.

3.5. «Πειραματικό Μουσικό Θέατρο» (experimental musical theatre)

3.5.1. Εισαγωγή

Το «πειραματικό μουσικό θέατρο» αποτελεί όρο που δόθηκε για να περιγράψει παραστάσεις οι οποίες, ενώ έχουν τη μουσική στον πυρήνα τους, δεν αποτελούν αμιγώς μουσικά έργα, αλλά έργα που εμπερικλείουν και συνδημιουργούνται από στοιχεία διαφόρων πεδίων της τέχνης: θέατρο, χορός, εικαστικά, τεχνολογία. Πρόκειται για ορολογία-ομπρέλα που στεγάζει έργα των οποίων τα κοινά χαρακτηριστικά ορίζονται από το «τι δεν είναι» παρά από το τι είναι, μιας και κάθε περφόρμανς είναι ξεχωριστή, συμφύροντας τη μουσική με διαφορετικά στοιχεία και με ποικίλους τρόπους και συνδυασμούς. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το βασικό κοινό τους χαρακτηριστικό είναι πως δεν χωράνε στις υπάρχουσες, πιο «καθαρές» και ορολογικά προσδιορισμένες ονομασίες. Η συγκεκριμένη καλλιτεχνική θεώρηση και προσέγγιση προέρχεται από τους πειραματισμούς με τη μουσική και τη γενικότερη φιλοσοφική στροφή που ξεκίνησε το 1950 και έφτασε στο αποκορύφωμά της το 1960. Συνθέτες όπως οι John Cage, Morton Feldman, Earl Brown, David Tudor και Christian Wolff, γνωστοί και ως «The New York School», αμφισβητούν έντονα τις μουσικές νόρμες της εποχής, ήδη από το 1950, και αναζητούν νέες πηγές και μεθόδους δημιουργίας, χαράσσοντας μονοπάτια προς την περαιτέρω διερεύνηση και τον πειραματισμό, αλληλεπιδρώντας με άλλες μορφές τέχνης. Στην Ευρώπη, οι Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Γιάννης Χρήστου, Sylvano Bussotti χαράσσουν τη δική τους πορεία με νέα, πρωτοποριακά ιδεολογικά πλαίσια.

Ο David Roesner στο άρθρο του *The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre* αναφέρεται στο φαινόμενο που παρατηρείται στα τέλη του 20ού αιώνα, όπου το σύγχρονο γερμανικό θέατρο έκανε μια «μουσική στροφή», όπως την ονομάζει. Καλλιτέχνες όπως οι Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Ruedi Häusermann, Stefan Pucher, René Pollesch, Manos Tsangaris, Einar Schleef, Sebastian Nübling, Michael Thalheimer, Theater der Klänge και Lose Combo διαμορφώνουν το σύγχρονο πειραματικό θέατρο. Μελετώντας τις παραγωγές των προαναφερθέντων καλλιτεχνών, ο Roesner καταλήγει στην άποψη ότι η μουσικότητα συμβάλει καταλυτικά στην εισαγωγή νέων δραματουργιών και δομών στη θεατρική παράσταση, καθώς και στην αμφισβήτηση των προσδοκιών του κοινού και της διαδικασίας νοηματοδότησης σε κάθε τι που βλέπει. Η μουσικότητα δηλαδή, παρέχει στον σκηνοθέτη και τον περφόρμερ μια εναλλακτική λύση, μετατοπίζοντας την προσοχή τους από την ενασχόληση με τον χαρακτήρα, την κατάσταση και την αφήγηση προς όψεις του συγχρονισμού, του ήχου και της πολυφωνίας των θεατρικών μέσων. Για το κοινό, η ροπή ενός

θεατρικού γεγονότος προς την αυτοαναφορά της μουσικής υποδηλώνει την απελευθέρωση του από την υποχρέωση να «πάρει» το νόημα όλων όσων συμβαίνουν στη σκηνή. Ανησυχώντας λιγότερο για το «τι σημαίνει», το κοινό μπορεί να επικεντρώσει την προσοχή του στο «τι είναι» και συνεπώς να προβληματιστεί σχετικά με τους τρόπους αντίληψης και παρατήρησής του.⁵²⁸ Η μουσικότητα στο θέατρο δημιουργεί ένα δεύτερο επίπεδο μορφής και συνοχής. Εδώ να θυμίσουμε ότι ο Lehmann συμπεριλαμβάνει τη μουσικότητα στις παραμέτρους της μεταδραματικής αισθητικής. Ο Roesner υποστηρίζει ότι οι μουσικές τεχνικές και αρχές μπορούν να εφαρμοστούν επιτυχώς στις μορφές που ενδέχεται να πάρει το «θέατρο της επινόησης». Η μουσική είναι μια επινοημένη στρατηγική όμοια με το «site specificity» ή τον αυτοσχεδιασμό, τα οποία συμβάλουν στη δημιουργία και τη δόμηση του σκηνικού υλικού.⁵²⁹ Ο Sawyer στο βιβλίο του *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration* μελετά τις ομοιότητες ανάμεσα σε ορισμένες τεχνικές του αυτοσχεδιασμού της θεατρικής περφόρμανς και του αυτοσχεδιασμού στην τζαζ. Μια εμπνευσμένη μουσική τζαζ μπορεί να παρέχει παραγωγικά ερεθίσματα, πρότυπα και μεταφορές στη διαδικασία παραγωγής του αυτοσχεδιασμού στο συλλογικό θέατρο.⁵³⁰

3.5.2. Πειραματικές παραστάσεις με στοιχεία Μουσικού Θεάτρου (experimental musical theatre) στην Κύπρο

Στην Κύπρο, η ενασχόληση με το είδος δεν είναι συστηματική. Ανέβηκαν όμως κάποιες παραστάσεις που θα μπορούσαν να ενταχθούν σε αυτό, παραγωγές, δηλαδή, που έχουν τη μουσική ως βάση τους και παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου. Η Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ ασχολήθηκε κατά καιρούς με το είδος, ανεβάζοντας τις παραστάσεις *Beauty Mark* σε σκηνοθεσία Σπύρου Χαραλάμπους (2008), *Σώμα ξεβαμμένο μπλε* σε σκηνοθεσία Γιώργου Ροδοσθένους (2010) και *Ινκόγκνιτο on stage* σε σκηνοθεσία Στέλλας Φυρογένη (2013). Επιπλέον, η Λέα Μαλένη σκηνοθέτησε το *Κάλι-Καντζάρ*⁵³¹ και *ΣΙΑ!* (2011) σε μια παραγωγή του ΘΟΚ (Σκηνή 018), το *Έβελυν-Έβελυν* με την ομάδα Paravan Proactions (2012) και το *(M)adam's family* με την ομάδα Persona (2014). Καταγράφονται και κάποιες ανεξάρτητες παραγωγές, οι οποίες παρουσιάζονται παρακάτω. Η πειραματική διάσταση των παραστάσεων αυτών συνίσταται στο είδος των σκηνικών κειμένων, στον τρόπο σύνθεσής τους,

⁵²⁸ Roesner (2008) *Contemporary Theatre Review*, 18:1, 44.

⁵²⁹ Roesner (2010) *Studies in Musical Theatre*, Volume 4, Number 3, 300.

⁵³⁰ Sawyer (2003).

⁵³¹ Πληροφορίες για την παράσταση δίνονται στο κεφάλαιο 5.

στο είδος της μουσικής που χρησιμοποιείται και στην ευρύτερη αισθητική τους. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι το 2019 πραγματοποιήθηκε το 1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Μουσικού Θεάτρου και Διαμεσικής Μουσικής Performance στην Κύπρο υπό τον τίτλο «Synergies» από τις Άντρια Νικοδήμου και Μαρία Γεροσίμου, οι οποίες σε συνέντευξή τους εξηγούν τους στόχους του φεστιβάλ: «αφενός να συστήσει αυτές τις δημιουργίες στο ευρύ κοινό, και αφετέρου να δημιουργήσει μία πλατφόρμα παρουσίασης διαμεσικών μουσικών έργων [...] Επίσης στόχος να ανοιχτεί ένας διάλογος και να δημιουργηθούν συζητήσεις γύρω από το είδος, που να οδηγήσουν σε νέους δρόμους δημιουργίας».⁵³²

Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ

Η Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, όπως προαναφέρθηκε, ανέβασε κάποιες παραστάσεις που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος του «πειραματικού μουσικού θεάτρου», τις οποίες ο ΘΟΚ στην επίσημη ιστοσελίδα του προσδιορίζει ως «circus cabaret (Μουσικό Θέατρο, Σάτιρα)» και «Σύγχρονο Μιούζικαλ», γεγονός που επιβεβαιώνει την πολυμορφία του είδους, καθότι στην κάθε παράσταση υπερισχύουν χαρακτηριστικά από διάφορα είδη.

Σε σκηνοθεσία Σπύρου Χαραλάμπους και σύνθεση Γιώργου Χριστοδουλίδη ανέβηκε η παράσταση *Beauty Mark* (2008), που πραγματεύεται το «θέμα της ομορφιάς σε σχέση με τις έννοιες σχήμα, άσχημο, φθορά, ματαιοδοξία, ψεύτικο, αληθινό».⁵³³ Παρουσιάζονταν με χιουμοριστικό-καυστικό τρόπο τα κατασκευασμένα πρότυπα της σύγχρονης εποχής, που έρχονταν σε αντίθεση με την πραγματική ανάγκη του ανθρώπου να αγαπήσει και αγαπηθεί. Όπως δηλώνεται στο δελτίο Τύπου του ΘΟΚ και στο πρόγραμμα της παράστασης, πρόκειται για μια παραγωγή circus cabaret (τσίρκο καμπαρέ),⁵³⁴ που συνδυάζει θέατρο, μουσική και χορό. Εύκολα διέκρινε κάποιος στην παράσταση βασικά χαρακτηριστικά του circus cabaret, όπως, για παράδειγμα, τα φανταχτερά κοστούμια, το έντονο μακιγιάζ, την εύθυμη και σατιρική διάθεση, τη ζωντανή μουσική ερμηνευμένη από πέντε μουσικούς. Η παράσταση, που ήταν προϊόν αυτοσχεδιασμού και είχε ως αφορμή της διάφορα θεατρικά, ποιητικά, πεζά και φιλοσοφικά κείμενα, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και στις παραστάσεις του «θεάτρου της επινόησης». Κατά τη διάρκεια των προβών, αξιοποιήθηκαν μέθοδοι που σχετίζονται με την

⁵³² Μουσέως (2019α) *Πολίτης*, 18/4/2019.

⁵³³ Δελτίο τύπου ΘΟΚ (2008): <https://www.thoc.org.cy/event/beauty-mark,354,0,el,general>

⁵³⁴ Το circus cabaret είναι ένα είδος θεάτρου ή περφόρμανς που συνθέτει την ακρίβεια, το ραφινάρισμένο θέαμα του τσίρκου και το (γερμανικό) καμπαρέ με το καταλυτικό χιούμορ.

κινητοποίηση της ενέργειας του ηθοποιού και τεχνικές της ανατολίτικης φιλοσοφίας.⁵³⁵ Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε και παρουσιάζεται με κάθε επιφύλαξη ο Συμεού έγραψε: «πρωτίστως έλειπε απ' αυτή η θεματική ενότητα, σε σημείο που να είναι αμφίβολο αν θα μπορούσε κάποιος να μιλήσει για δεμένα μεταξύ τους στη βάση ενός ενιαίου θεματικού ιστού δραματικά επεισόδια. Μάλλον η αίσθηση που δινόταν ήταν ότι επρόκειτο για αυτοτελή και ανεξάρτητα μεταξύ τους νούμερα, παρμένα από το χώρο του τσίρκου και του καμπαρέ, και τίποτα περισσότερο πέρα απ' αυτό [...]». Επίσης, υποστηρίζει ότι οι τεχνικές από το τσίρκο και το καμπαρέ, όταν χρησιμοποιούνται στο θέατρο πρέπει να βρίσκονται σε αντιστοιχία με το περιεχόμενο των παραστάσεων και να μην αποτελούν μόνο θέαμα, γιατί έτσι η τέχνη του θεάτρου θα έχανε την αισθητική του αυτοτέλεια, θα αυτοαναιρούνταν σαν τέχνη. Θεωρεί, συνεπώς, ότι το πειραματικό θέατρο σε όλες του τις μορφές, ακόμη και στις πιο ακραίες, δεν έχει την πολυτέλεια της οριστικής ρήξης με τη θεατρική παράδοση και την εξελικτική αισθητική που τη διέπει. Καταλήγοντας, διατηρεί τις επιφυλάξεις του «κατά πόσο η παράσταση θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στο θεατρικό είδος» παρόλο που δεν αμφισβητεί ότι «τόσο σαν θέαμα όσο και σαν μουσικό πρωτίστως ακρόαμα ήταν εντυπωσιακή [...]».⁵³⁶



Από την παράσταση *Beauty Mark*, αρχείο ΘΟΚ

⁵³⁵ Πρόγραμμα παράστασης *Beauty Mark*.

⁵³⁶ Συμεού (2008) *Νέα Εποχή*, τεύχ.296, 62-63.

Η μουσική παράσταση *Σώμα ξεβαμμένο μπλε* (2010), σε κείμενο Στέργιου Μαυρίκη, σε σκηνοθεσία και δραματουργική επεξεργασία Γιώργου Ροδοσθένους⁵³⁷ και μουσική σύνθεση Δημήτρη Ζαβρού, πραγματεύεται το θέμα ενός «τέλειου» ζευγαριού μέσα σε ένα ανισοσκελές ερωτικό τρίγωνο με όλα τα συνεπακόλουθα. Είναι «ένας πειραματισμός με καθημερινούς χαρακτήρες που βιώνουν την πραγματικότητα αμφιταλαντευόμενοι μεταξύ των εφικτών και ανέφικτων επιθυμιών τους. Ένας πειραματισμός με την αμφιθυμία που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο άνθρωπο».⁵³⁸ Η παράσταση χάρισε στον Ροδοσθένους το βραβείο σκηνοθεσίας στα Βραβεία Θεάτρου ΘΟΚ 2012. Σύμφωνα με το σκεπτικό της βράβευσης, η παράσταση χαρακτηριζόταν από ευρηματικότητα, είχε αισθαντική μουσική, χειρίστηκε όλους τους χαρακτήρες με επιδεξιότητα και «με σωστή δοσολογία χιούμορ και δράματος, ο σκηνοθέτης ισορρόπησε επιτυχημένα σε ένα θέαμα που μεταπηδά αβίαστα από το δράμα στην κωμωδία και από το γέλιο στον προβληματισμό».⁵³⁹ Στην παράσταση εναλλασσόταν το θέατρο με τη μουσική, το τραγούδι και την κίνηση, δημιουργώντας απλές καθημερινές εικόνες, δοσμένες πάντοτε με μια εύθυμη διάθεση και χιούμορ. Γράφει ο Θωμάς Συμεού ότι η παράσταση: «είχε μια στέρεα θεατρική βάση με υποθεσιακή ενδελέχεια και θεματική καθαρότητα, στοιχεία που κρατούσαν αμείωτο το ενδιαφέρον του θεατή στο σκηνικό τους ξετύλιγμα [...]. Πειραματικά πρωτότυπη υπήρξε, ωστόσο, η σκηνική του ανάπτυξη σε ρυθμούς μιούζικαλ [...], προσφέροντας όλοι μαζί και ο καθένας ξεχωριστά ένα ευχάριστο θέαμα, παραστατικά εντυπωσιακό και προπαντός νοηματικά ευανάγνωστο».⁵⁴⁰ Ο Γιώργος Ροδοσθένους σκηνοθέτησε επίσης το μιούζικαλ *Di-mentia* (2012) σε μουσική σύνθεση Άλεξ Παναγή και κείμενο και στίχους Στέργιου Μαυρίκη. Το μιούζικαλ ανέβηκε με αφορμή την Κυπριακή Προεδρία της Ευρωπαϊκής Ένωσης το 2012 και παρουσιάστηκε, εκτός από κάποιες παραστάσεις στην Κύπρο, στη μεγάλη σάλα της UNESCO στο Παρίσι. Στο μιούζικαλ διαπλέκονται η Κύπρος του χθες με την Κύπρο του σήμερα. Πραγματεύεται έννοιες όπως νόστος, φιλοξενία, διασπορά. Ένα μιούζικαλ αντισυμβατικό και σύγχρονο που αγγίζει ένα δύσκολο ζήτημα, την άνοια (*dementia*- *Di-mentia*), όταν αυτή πλήττει τον άνθρωπο. Ο

⁵³⁷ Ο Γιώργος Ροδοσθένους είναι αναπληρωτής καθηγητής Σκηνοθεσίας Θεάτρου στη σχολή Performance and Cultural Industries στο πανεπιστήμιο του Leeds από το 2002.

⁵³⁸ Σκηνοθετικό σημείωμα Γιώργου Ροδοσθένους, πρόγραμμα παράστασης *Σώμα ξεβαμμένο μπλε*

⁵³⁹ Σκεπτικό βράβευσης ΘΟΚ, <http://politis.com.cy/article/oi-nikites-ton-brabeion-theatrou-kai-to-skeptiko-brabeusis-tous>

⁵⁴⁰ Συμεού (2010) *Νέα Εποχή*, τεύχ.307, 78.

Ροδοσθένους σκηνοθέτησε επίσης το μιούζικαλ *Η αλήθεια για την Αφροδίτη*⁵⁴¹ σε σύνθεση Δημήτρη Ζαβρού στο πλαίσιο του Πάφος 2017.

Από την παράσταση *Σώμα ξεβαμμένο μπλε*, αρχείο ΘΟΚ



Επίσης, η Πειραματική Σκηνή ανέβασε την παράσταση *Ινκόγκνιτο* (2009), σε επιμέλεια κειμένων Στέλλας Φυρογένη και σύνθεση Γιώργου Χριστοδουλίδη. Δύο περφόρμερς επί σκηνής και ένα πιάνο «παίζουν με τον έρωτα και την τρέλα, το όνειρο και την απώλεια, την ελπίδα και την εμμονή, την αναμέτρηση με το χρόνο και την αναζήτηση ταυτότητας».⁵⁴² Θα λέγαμε ότι η παράσταση ανήκει, οριακά,⁵⁴³ στο πειραματικό μουσικό θέατρο, γιατί αυτό που τη χαρακτηρίζει, κυρίως, είναι το μουσικό στοιχείο, αλλά παράλληλα αποτελεί και επινοημένη παράσταση, αφού πρόκειται για προϊόν συνδυασμού θεατρικών και μη θεατρικών κειμένων, μουσικής των Kurt Weill, Μάνο Χατζιδάκι, Astor Piazzolla κ.ά., καθώς και πρωτότυπη μουσική του Γιώργου Χριστοδουλίδη. Το κοινό προσκλήθηκε σε ένα ταξίδι εξομολογήσεων από γνώριμα, αλλά και άγνωστα πρόσωπα, τα οποία δεν συστήνονταν, αφού ταξίδευαν ινκόγκνιτο, με συντροφιά πάντοτε τη μουσική. Η παράσταση χάρισε στη Στέλλα Φυρογένη το βραβείο Α' γυναικείου ρόλου στα Βραβεία Θεάτρου ΘΟΚ 2009.

⁵⁴¹ Η παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 5.

⁵⁴² Δελτίο τύπου ΘΟΚ για την παράσταση *Ινκόγκνιτο* (2009).

⁵⁴³ Πρόκειται για ένα one woman show της Στέλλας Φυρογένη.



Από την παράσταση *Ινκόγκνιτο on stage*, από την ιστοσελίδα του ΘΟΚ

Paravan Proactions

Η ομάδα Paravan Proactions ανέβασε, σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη, την παράσταση *Evelyn Evelyn*⁵⁴⁴ (2012) σε μουσική σύνθεση των Amanda Palmer και Jason Webley του συγκροτήματος Dresden Dolls,⁵⁴⁵ που έλαβε χώρα στο υπόγειο του Σατιρικού Θεάτρου στη Λευκωσία. Πρόκειται για μια σειρά τραγουδιών από το άλμπουμ *Evelyn Evelyn*, τα οποία δραματοποιήθηκαν. Ήταν μία παράσταση στο πνεύμα του καμπαρέ (cabaret theatre) – παιχνιδιάρικη διάθεση, έντονο μακιγιάζ και κοστούμια–, η οποία προσπάθησε να δημιουργήσει τον κόσμο ενός παρακμιακού τσίρκου, όπου δούλευαν οι σιαμαίες αδελφές Eva και Lynn Neville. Παρουσιάστηκαν με χιούμορ ζητήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων, ταυτότητας και διαφορετικότητας, φιλίας και αγάπης. Ο λόγος –η πρόζα και η αφήγηση– εναλλάσσονταν με τραγούδι και μουσική. Στη σκηνή υπήρχαν δύο μουσικοί, ενταγμένοι πλήρως στη διάθεση και στον ενδυματολογικό κώδικα που χαρακτήριζε την παράσταση, οι οποίοι έπαιζαν μουσική αλλά ταυτόχρονα συμμετείχαν ενεργά στη δημιουργία εικόνων. Το σκηνικό παρουσίαζε τον μαγικό κόσμο του τσίρκου, δίνοντας την αίσθηση του κουκλόσπιτου, στο οποίο διαρκώς άνοιγαν κουτιά και εμφανίζονταν αντικείμενα, όπως π.χ. κούκλες, δημιουργώντας έτσι την ψευδαίσθηση ενός μαγικού κόσμου, στοιχείο που γενικά χαρακτηρίζει τη Μαλένη, ως σκηνοθέτιδα. Η Μερόπη Μωυσέως γράφει σε δημοσίευσμά της για την παράσταση: «δεν είναι breakthrough, είναι όμως η πιο απολαυστική παράσταση που έχω δει τον τελευταίο καιρό».⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Συνέντευξη Μελίτας Κούτα στη γράφουσα (16/1/2017).

⁵⁴⁵ Το αμερικάνικο συγκρότημα Dresden Dolls, με έντονο θεατρικό μακιγιάζ και στιλιζαρισμένα κοστούμια, προωθεί στις συναυλίες του τη θεατρική-καμπαρέ αισθητική του, και αυτοχαρακτηρίζεται ως «Μπρεχτικό Πανκ Καμπαρέ».

⁵⁴⁶ Μωυσέως (2012α) *Πολίτης*, 12/3/2012.



Από την παράσταση *Evelyn Evelyn*, αρχείο Paravan Proactions

Persona

Το μιούζικαλ *The (M)adam's family*⁵⁴⁷ (2015) των Λέας Μαλένη, Χριστίνας Κωνσταντίνου και Θανάση Ιωάννου ανέβασε η ομάδα Persona σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη και μουσική σύνθεση Χριστίνας Αργύρη. Πρόκειται για παρωδία γοτθικού (gothic) θρίλερ, όπου διακωμωδείτο ο έρωτας ανά τους αιώνες, κυρίως η ευτέλεια που χαρακτηρίζει τις ανθρώπινες σχέσεις. Στην παράσταση κυριαρχούσε η μουσική, ο χορός, το τραγούδι, η δράση και το μαύρο χιούμορ. Τα σκηνικά διαμορφώνονταν και μεταμορφώνονταν ως κινούμενα σχέδια. Αξίζει να αναφέρουμε ότι η παράσταση απέσπασε πέντε από τα έξι βραβεία για τα οποία ήταν υποψήφια στα Βραβεία Θεάτρου ΘΟΚ 2016.⁵⁴⁸



Από την παράσταση *The (M)adam's family*, αρχείο Persona

⁵⁴⁷ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία, 6/12/2016).
περιοδικό *Timeout Cyprus* 23/2/14.

⁵⁴⁸ Βραβείο Σκηνογραφίας και Ενδυματολογίας απονεμήθηκε στον Στέφανο Αθηαϊνίτη, Μουσικής στη Χριστίνα Αργύρη, Χορογραφίας/Κίνησης στη Μαρία Μέση (χορογραφία), τη Λέα Μαλένη (κίνηση) και τους ηθοποιούς και Βραβείο Σχεδιασμού Φωτισμών στην Καρολίνα Σπύρου.

Form(art)

Η ομάδα Form(art) ανέβασε τη μουσική παράσταση *Betty Oops* (2012) σε κείμενο και σκηνοθεσία του Μάριου Ιωάννου και μουσική επιμέλεια του Στέφανου Στεφάνου, με μοναδική περφόρμερ επί σκηνής τη Δανάη Χρίστου. Η παράσταση κατατάσσεται στο «πειραματικό μουσικό θέατρο», γιατί αφενός μεν σε αυτή υπερισχύει το μουσικό στοιχείο, αφετέρου δε ως προς τη μορφή αντλεί στοιχεία από standup comedy, καμπαρέ (cabaret) και «θέατρο της επινόησης». Σε επίπεδο δομής, υπήρχε συνεχής εναλλαγή σύντομων μονολόγων και τραγουδιών. Πρόκειται για ένα μίνι μιούζικαλ με θέμα τον κόσμο της σόου μπιζ, που αποκαλύπτει την κωμικοτραγική μοίρα της γυναίκας-προϊόντος, της γυναίκας που η βιομηχανία του θεάματος την έχει μετατρέψει σε καρικατούρα του εαυτού της. Ειδολογικά, η παράσταση κινείται ανάμεσα στο δράμα και την κωμωδία, παρουσιάζοντας τις δύο όψεις της ζωής (χαρά-λύπη).



Από την παράσταση *Betty Oops*, αρχείο Form(art)

Νεκτάριος Ροδοσθένους

Ο Νεκτάριος Ροδοσθένους⁵⁴⁹ σκηνοθέτησε την παράσταση *Τραύμα*⁵⁵⁰ (2013) ως ανεξάρτητη παραγωγή. Πρόκειται για παράσταση «πειραματικού μουσικού θεάτρου», φτιαγμένη από τους ίδιους τους συντελεστές, περιλαμβάνει αφηγητή, τέσσερις μουσικούς, video και προηχογραφημένους ήχους. Πρόκειται για δέκα πολύ σύντομες σκηνές, χωρίς δομημένη πλοκή. Παρόλο που υπερισχύει το μουσικό στοιχείο στην παράσταση, αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί και στο «θέατρο της επινόησης» εξαιτίας της συλλογικής γραφής, των αυτοβιογραφικών στοιχείων που περιλαμβάνονται σε κάποιες σκηνές, καθώς και στο γεγονός ότι η τελική σκηνή προϋποθέτει συμμετοχή του κοινού.

3.5.3. Συμπεράσματα

Από τις παραγωγές που κατέστη δυνατό να εντοπίσουμε, διαπιστώνουμε ότι το είδος του «πειραματικού μουσικού θεάτρου» εμφανίζεται κυρίως μετά το 2000. Δεν έχουν καταγραφεί ομάδες, ούτε και καλλιτέχνες που ασχολούνται αποκλειστικά ή συστηματικά με το είδος αυτό. Στις παραστάσεις που μελετήθηκαν, αν και ο αριθμός τους δεν είναι μεγάλος, μπορούμε να διακρίνουμε αρκετά από τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού/πειραματικού θεάτρου, γεγονός που δικαιολογεί και την ένταξή τους στο «πειραματικό μουσικό θέατρο»: α) ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας –βασισμένος σε κείμενα θεατρικά και μη, σε συνεντεύξεις αλλά και σε μουσικά κομμάτια γνωστά και καινούρια– ο οποίος προσδίδει στις παραστάσεις το χαρακτηριστικό της διακειμενικότητας, β) η απουσία γραμμικής αφήγησης έναντι του σπονδυλωτού σχήματος που κυριαρχεί μέσω εικόνων, γ) η άρση των ειδολογικών συνόρων, που έχει ως αποτέλεσμα να συνδυάζονται σε μια παράσταση χαρακτηριστικά πολλών θεατρικών ειδών, όπως το «θέατρο της επινόησης», το καμπαρέ, τσίρκο καμπαρέ και stand up comedy δ) οι πολλές αφηγηματικές γωνίες, αλλά και ε) ο ενεργός, ενίοτε, ρόλος των θεατών στην ερμηνεία-νοηματοδότηση του «έργου».

Η θεματολογία των παραστάσεων περιστρέφεται, κυρίως, γύρω από υπαρξιακά και κοινωνικά ζητήματα, όπως είναι η ομορφιά, η ζήλια, η απιστία, η διαφορετικότητα, η φιλία, η αγάπη, η θέση της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία. Σχετικά με τη σκηνογραφία και την ενδυματολογία των παραστάσεων μιούζικαλ, σε κάποιες από αυτές κυριαρχούν τα κλασικά κοστούμια, το

⁵⁴⁹Ο Νεκτάριος Ροδοσθένους σπούδασε κλασική σύνθεση και μουσική τεχνολογία BA (Hons) Music και MMus Composition από το πανεπιστήμιο του Λίντς (University of Leeds). Έχει κάνει διδακτορική έρευνα στο Μουσικό Θέατρο.

⁵⁵⁰Απόσπασμα από την παράσταση: <https://www.youtube.com/watch?v=Lsn-UMeDAU8>

έντονο μακιγιάζ και τα ρεαλιστικά σκηνικά, όπως για παράδειγμα στα *Beauty Mark*, *Evelyn Evelyn* και *The (M)adam's family*. Άλλοι σκηνοθέτες προτίμησαν μια πιο λιτή και αφαιρετική γραμμή τόσο στα κοστούμια όσο και στα σκηνικά όπως, για παράδειγμα, στις παραστάσεις *Σώμα ξεβαμμένο μπλε*, *Η αλήθεια για την Αφροδίτη*, *Ινκόγκνιτο* και *Betty Oops*.

3.6. «Συμβάντα-δρώμενα» (Happenings)

3.6.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά

Βασικός εκπρόσωπος των happenings θεωρείται ο Allan Kaprow, ο οποίος πρώτος εισήγαγε τον όρο «Happening» στα 1957 στην Αμερική, θέλοντας τα δρώμενα που παρουσίαζε να εκληφθούν ως ένα αυθόρμητο γεγονός, ως κάτι που «απλά έτυχε να συμβαίνει».⁵⁵¹ Ο Kaprow υποστήριξε ότι το είδος αυτό προσκαλεί τον άνθρωπο να παραμερίσει για λίγο τις «σωστές συνήθειες» και να συμμετάσχει εξ ολοκλήρου στην πραγματική φύση της τέχνης και της ζωής. Δεν βασίζεται σε καμία πλοκή ή κάποια φιλοσοφία, αλλά υλοποιείται με αυτοσχεδιαστικό τρόπο. Δεν υπάρχει κάποια σαφής κατεύθυνση και έτσι το αποτέλεσμα είναι απρόβλεπτο.⁵⁵²

Ο Michael Kirby στη μελέτη του *Happenings* ονομάζει το είδος ως «μια νέα μορφή θεάτρου, ακριβώς όπως το κολάζ είναι μια νέα μορφή εικαστικής τέχνης», ορίζοντάς το ως «μια σκόπιμα σύνθετη μορφή θεάτρου στην οποία ποικίλουν τα άλογα, μη θεατρικά στοιχεία, που οργανώνονται σε μια τμηματική, αποσπασματική δομή».⁵⁵³ Δεν υπάρχει λογική διάταξη ανάμεσα στα δρώμενα. Συγκεντρώνονται σύμφωνα με ένα προσωπικό δομικό σχήμα του καλλιτέχνη, το οποίο δεν είναι, όπως στο παραδοσιακό θέατρο, μετασχηματισμένο σε μια δομή πληροφοριών που να μπορεί να γίνει αντιληπτή στον θεατή. Σύμφωνα με τον Carlson, η πλοκή και το story line, η έκθεση και η κορύφωση, η αιτία και το αποτέλεσμα, εγκαταλείπονται για χάρη της αποσπασματικής δομής, στην οποία κάθε θεατρική μονάδα είναι ξεχωριστή, χωρίς να μεταφέρονται πληροφορίες μεταξύ αυτής και οποιασδήποτε άλλης. Η δράση στα «συμβάντα-δρώμενα» δεν συσχετίζεται με τον χρόνο, τον τόπο και τον χαρακτήρα, όπως γίνεται στο παραδοσιακό θέατρο.⁵⁵⁴

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι το είδος αυτό δίνει την αίσθηση ενός αυθόρμητου γεγονότος, έχει χαλαρή, ευμετάβλητη δομή, ευνοεί τον αυτοσχεδιασμό, έχει την τάση να περιλαμβάνει το κοινό και ποτέ δεν λαμβάνει χώρα σε θεατρικούς χώρους. Βασικά χαρακτηριστικά του είναι οι στυλιζαρισμένες εικόνες, η χρήση μουσικών οργάνων, ανάγνωση αποσπασματικών σημειώσεων, ενώ παρουσιάζεται, συνήθως, μόνο μια φορά.

⁵⁵¹ Παρατίθεται στο Kirby, M. 1965. *Happenings: An illustrated Anthology*. New York, Oxford University Press, 21.

⁵⁵² Στο ίδιο σ.21.

⁵⁵³ Kirby (1965) 11, 21.

⁵⁵⁴ Carlson (2014) 457.

3.6.2. «Συμβάντα–δρώμενα» (Happenings) στην Κύπρο

Με βάση τα ευρήματα της έρευνας, τα πρώτα happenings έλαβαν χώρα στην Κύπρο ήδη στη δεκαετία του 1970. Ο Ουαλός Glyn Hughes, μεταξύ άλλων ζωγράφος και σκηνογράφος, έζησε στην Κύπρο περίπου έξι δεκαετίες (από το 1956 μέχρι 2014) και υπήρξε από τους πρωτοπόρους της περφόρμανς και των happenings στην Κύπρο. Υπήρξε συνιδρυτής μαζί με τον γνωστό Κύπριο ζωγράφο Χριστόφορο Σάββα της Γκαλερί Απόφασις (1960) στην παλιά Λευκωσία. Η Γκαλερί αποτέλεσε το πρώτο ανεξάρτητο πολιτιστικό κέντρο της νεοσύστατης Κυπριακής Δημοκρατίας και δεν άργησε να καθιερωθεί ως σημαντικός παράγοντας της πνευματικής και πολιτιστικής δραστηριότητας στη Λευκωσία σε μία ιδιαίτερος σημαντική περίοδο στη σύγχρονη ιστορία της Κύπρου. Μεταξύ άλλων, ο χώρος φιλοξενούσε θεατρικές παραστάσεις, εκδηλώσεις για κινηματογραφικούς σκηνοθέτες και θεατρικούς συγγραφείς, όπως επίσης και ποιητικές βραδιές. Στην πρόσφατη έκδοση «Glyn Hughes 1931–2014» του Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών και του Ιδρύματος Πιερίδη, σε επιμέλεια Γιάννη Τουμαζή (2019), αναφέρεται ότι ο Glyn Hughes δημιούργησε μια σειρά από happenings, που παρουσιάστηκαν στο στούντιό του, δίνοντάς τους τον γενικό τίτλο «Συνέργειες»: Συνέργεια Ένα: *Το Άσπρο δωμάτιο* (1971), Συνέργεια Δύο: *Κατράς* (Πίσσα-ρύπανση) (1972), Συνέργεια Τρία: *Ο δρόμος προς την Αμμόχωστο* (1973). Οι «Συνέργειες» περιελάμβαναν εγκαταστάσεις, πίνακες ζωγραφικής, φωτογραφίες και ήχο. Επιπλέον, εξελίχθηκαν σε πειραματικό θέατρο, με παραστάσεις όπως: *Τα τραγούδια της Μπερναντέτ* (βασισμένα στη Ματωμένη Κυριακή), *Ο Λευκός Χορός* (που περιόδευσε το νησί) και το *Humble Goat Show* (Η παράσταση της ταπεινής κατοίκας). Το 1973, ο Glyn επινόησε επίσης ένα δρώμενο για το κλείσιμο της γκαλερί Pisces στην Αμμόχωστο. Το ονόμασε *Μαύρο Καμβά* και αναφερόταν στη ματαιότητα του να έχει κανείς φιλοδοξίες σε ένα μικρό νησί.⁵⁵⁵ Η Συνέργεια Τέσσερα, που ήταν προγραμματισμένη για το 1974, δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, εξαιτίας του πραξικοπήματος και της τούρκικης εισβολής.

Το είδος των happenings, μετά από παρέλευση περίπου τριάντα ετών, κατά τη διάρκεια των οποίων μέχρι στιγμής δεν εντοπίστηκε κάτι ανάλογο, επανεμφανίστηκε μετά το 2010 από την ομάδα Paravan Proactions (Μελίτα Κούτα και Χάρης Καυκαρίδης), καθώς επίσης και από τη χορογράφο Λία Χαράκη.

⁵⁵⁵ Τουμαζής (2019) 144.

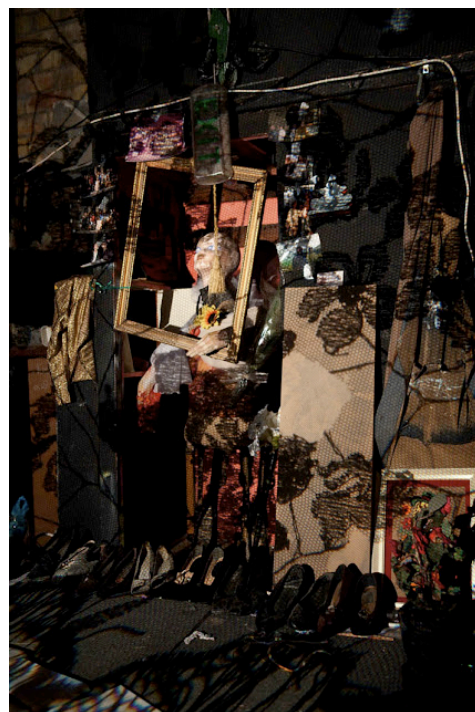
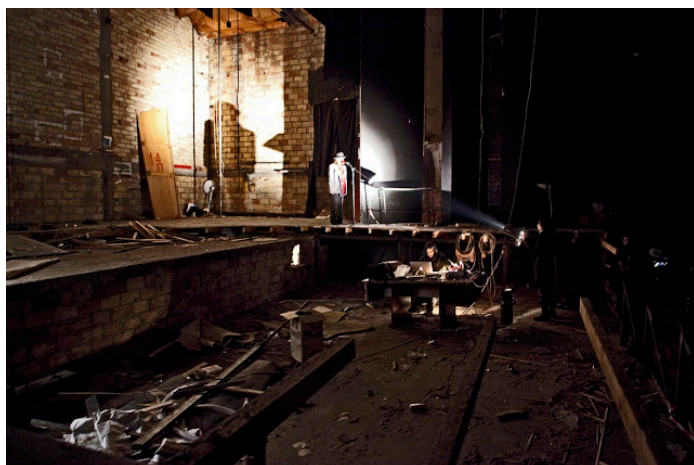
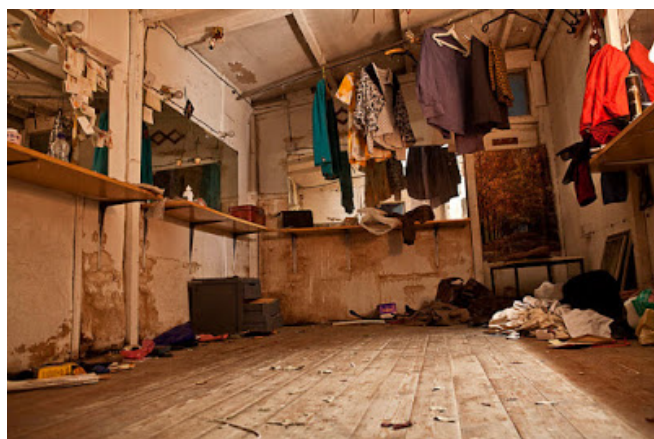
Paravan Proactions

Οι Paravan Proactions παρουσίασαν το *Rainzonances*⁵⁵⁶ (2010) στο κινηματοθέατρο «Αδελφοί Βαρνακίδη», όπου στεγαζόταν το Σατιρικό Θέατρο από το 1986 μέχρι το 2009. Το δρώμενο σχεδιάστηκε από τον Αντώνη Αντωνίου,⁵⁵⁷ σε συμπαραγωγή με τον Ευριπίδη Δίκαιο, εμπνευσμένο από τη σχέση του ατόμου με τον περιβάλλοντα χώρο του. Περιλάμβανε ηχητικές εγκαταστάσεις και προβολές (Αντώνης Αντωνίου), γλυπτά και φωτιστικές εγκαταστάσεις (Ευριπίδης Δίκαιος, Μελίτα Κούτα και Χάρης Καυκαρίδης) και παράσταση/αυτοσχεδιασμό (Αριάννα Άλφα). Το κοινό κλήθηκε να κινηθεί στον χώρο όπου στεγαζόταν έως τότε το Σατιρικό Θέατρο και να τον χρησιμοποιήσει με έναν διαφορετικό τρόπο. Μπήκε παραδείγματος χάριν στον χώρο των καμαρινιών, όπου υπήρχαν κοστούμια, παπούτσια και σκηνικά αντικείμενα από παραστάσεις αλλά και στον χώρο της πλατείας, ο οποίος λειτούργησε ως σκηνή για τις ανάγκες του δρώμενου. Μερικές από τις μεθόδους/τεχνικές/υλικό που χρησιμοποιήθηκαν για την υλοποίηση αυτού του «συμβάντος» ήταν οπτικοακουστικό υλικό από επιλεγμένες παραγωγές που είχαν πραγματοποιηθεί στο εν λόγω θέατρο, συνθέσεις σε μονοφωνική μορφή που παρουσιάζονται ως ηχητικές εγκαταστάσεις, οικιακός φωτισμός, προβολές αντικειμένων, αυτοσχεδιασμός, παλιά κοστούμια και καθίσματα του θεάτρου.⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ Το *RainZonanceS* είναι ένα εν εξελίξει project που ξεκίνησε το 2008 από τον συνθέτη Αντώνη Αντωνίου, με στόχο να αποκαλύψει τα βιωματικά χαρακτηριστικά ασυνήθιστων χώρων, χρησιμοποιώντας κυρίως τον ήχο και το φως. Κάθε τόπος έχει τη δική του ακουστική «αύρα» και ανταποκρίνεται στις ενέργειες του ατόμου με συγκεκριμένο τρόπο. Έχει την εγγενή ικανότητα να επηρεάζει τα συναισθήματα και τις διαθέσεις του. Λειτουργεί ως ένα σφουγγάρι από προηγούμενες φωνές, χειρονομίες και φράσεις: <http://rainzonances.blogspot.com.cy/>
Απόσπασμα από το δρώμενο: <https://www.youtube.com/watch?v=VZF7izcLGPw>

⁵⁵⁷ Ο Αντώνης Αντωνίου είναι συνθέτης, συνεργάστηκε με πολλούς καλλιτέχνες από διαφορετικούς χώρους και συνέθεσε μουσική για θέατρο, κινηματογράφο, ντοκιμαντέρ, χορό και περφόρμανς. Επίσης, είναι ένας από τους συνιδρυτές του κυπριακού μουσικού συγκροτήματος Monsieur Doumani, που ιδρύθηκε στη Λευκωσία το 2011 και έτυχε διεθνών διακρίσεων.

⁵⁵⁸ <http://rainzonances.blogspot.com.cy/2015/08/rainzonances2.html>



Από το δρώμενο *Rainzonances2*, αρχείο Paravan Proactions

Η ίδια ομάδα δημιούργησε το δρώμενο *The Vaults-Impromptu* (2015), ιδεολογικά αφορμώμενοι από την πρόσφατη οικονομική κρίση στην Κύπρο, που έλαβε χώρα στο υπόγειο ενός εγκαταλελειμμένου υποκαταστήματος τράπεζας στη λεωφόρο Μακαρίου στη Λευκωσία, και συμμετείχε στο Pop Up Festival⁵⁵⁹ του Δήμου Λευκωσίας του 2014. Γύρω στους είκοσι ηθοποιούς, χωρισμένοι σε ομάδες, λειτούργησαν αυτοσχεδιαστικά στον χώρο που είχαν στη διάθεσή τους –γραφείο ή δωμάτιο– σε ολόκληρο το κτήριο, αφορμώμενοι πάντοτε από ένα ερέθισμα. Οι θεατές μπορούσαν να κινηθούν ελεύθερα στον υπόγειο χώρο της πρώην τράπεζας και να παρακολουθήσουν γραφειοκράτες-υπαλλήλους, οι οποίοι διακατέχονταν από την παράξενη συνήθεια να μαζεύουν μνήμες και εμπειρίες και όχι χρήματα. Οι θεατές έμπαιναν στη διαδικασία να βρουν ένα κλειδί, με το οποίο μπορούσαν να ξεκλειδώσουν ή να φυλάξουν μια μνήμη. Λόγω του περιπατητικού της χαρακτήρα, η παράσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «θέατρο συγκεκριμένου χώρου», όπως άλλωστε τη χαρακτηρίζει και η ίδια η ομάδα στην επίσημη ιστοσελίδα της.

Στην παράσταση σχολιαζόταν έντονα η οικονομική κρίση της Κύπρου και η στάση της Ευρωπαϊκής Ένωσης απέναντι σε αυτήν. Χαρακτηριστική ήταν η τελική σκηνή με τη σημαία της Ευρωπαϊκής Ένωσης, στοιχείο ιδιαίτερα καυστικό, που αποτελούσε σχόλιο στα όσα διαδραματιζόνταν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο στο νησί. Το δρώμενο αποτελείτο από αυτόνομες δράσεις, με ελεύθερη σειρά παρακολούθησης από τους θεατές, οι οποίοι είχαν την ευχέρεια να ανακαλύψουν τον χώρο και όσα διαδραματιζόνταν εκεί με τη σειρά που οι ίδιοι επιθυμούσαν. Το δρώμενο χαρακτηριζόταν από αποσπασματικότητα, χάριν στις εικόνες που δημιουργούνταν, τη μουσική, τις χορογραφίες, την ανάγνωση αποσπασματικών σημειώσεων.

Οι συντελεστές του δρώμενου, Χάρης Κανκαρίδης και Μελίτα Κούτα σε συνέντευξή τους δήλωσαν: «Ερευνούμε τα όρια της δράσης σαν θεατρική εμπειρία. Ποια είναι η εμπειρία που μπορεί να ζήσει ένα θεατής όχι σαν συλλογικό κοινό, αλλά ως άτομο-ταξιδιώτης μέσα στον χώρο και τον κόσμο που στήνουμε. Τι συλλέγει από αυτόνομες δράσεις και εικόνες χωρίς γραμμική εξέλιξη. Πάντα έχουμε σαν στόχο, μέσα από την αλληγορική χρήση εικόνων και τη δημιουργία χαρακτήρων-συμβόλων, να θέσουμε στον θεατή προβληματισμούς και

⁵⁵⁹ Πρόκειται για φεστιβάλ που διοργάνωνε ο Δήμος Λευκωσίας από το 2013-2018, όπου νέοι επιχειρηματίες, δημιουργοί, καλλιτέχνες, περφόρμερς, τεχνίτες και άλλοι επαγγελματίες, αλλά και νεοφυείς επιχειρήσεις (startups) από την Κύπρο και το εξωτερικό, παρουσιάζουν τις καινοτόμες ιδέες τους, δείχνουν τη δουλειά τους, έρχονται σε επαφή με το κοινό. Στόχος του φεστιβάλ ήταν να αναζωογονηθεί το εμπορικό κέντρο της Λευκωσίας.

ερωτηματικά που αφορούν το σήμερα, αγγίζοντας σύγχρονα θέματα του κοινωνικού, πολιτικού, πολιτιστικού χώρου, χωρίς αυτά να γίνονται με διδακτικό τρόπο. Ένα αδειανό θησαυροφυλάκιο στο κτήριο τράπεζας, στο κέντρο του κάποτε πιο εμπορικού δρόμου της Λευκωσίας, δεν θα μας άφηνε αδιάφορους [...].⁵⁶⁰

Στο μοναδικό δημοσίευμα που εντοπίστηκε για το δρώμενο η Μερόπη Μωυσέως έγραψε: «[...] δεν ξέρουμε αν περιλαμβάνεται στο πορτφόλιο των δημιουργών της ως μια κανονική θεατρική παραγωγή ή ως ένα χάπενινγκ... Αυτοσχέδιο, της στιγμής, εκ του προχείρου».⁵⁶¹



Από το δρώμενο *The Vaults-Impromptu*, αρχείο Paravan Proactions

Λία Χαράκη

Στα «συμβάντα-δρώμενα» εντάσσεται και το *The Performance Shop* (2014), που δημιουργήθηκε από τη Λία Χαράκη⁵⁶² και μια ομάδα καλλιτεχνών (Μάριος Ιωάννου (ηθοποιός), Εύη Χαράκη Μαχαιρά (καλλιτέχνης/light worker), Μαρία Χαραλάμπους (Χοροθεραπεύτρια), Πέτρος Κονναρής (performer/ χορογράφος), επίσης στα πλαίσια του Pop Up Festival 2014. Το *The Performance Shop* δεν περιλαμβάνει όλα τα χαρακτηριστικά ενός «συμβάντος» με την έννοια που αναλύθηκε στην εισαγωγή της παρούσας ενότητας. Ωστόσο, η όλη φιλοσοφία του το κατατάσσει εδώ, αφού πρόκειται για ένα δρώμενο που έδωσε την

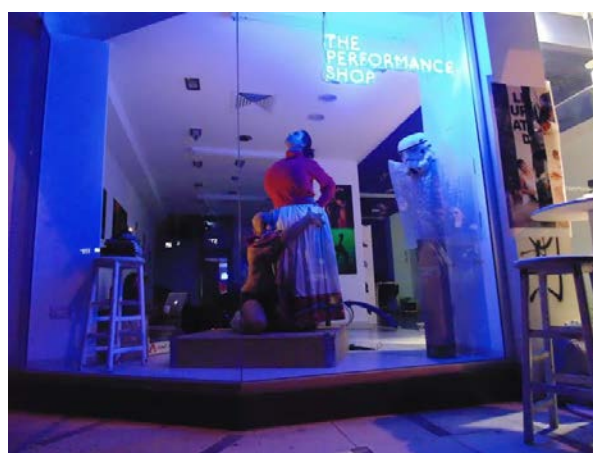
⁵⁶⁰ Συνέντευξη Χάρη Κανκαρίδη και Μελίτας Κούτα στη Μερόπη Μωυσέως, *Πολίτης*, 5/1/2015.

⁵⁶¹ Μωυσέως (2015) *Πολίτης*, 13/1/2015.

⁵⁶² Η Λία Χαράκη σπούδασε Dance Theatre στο Laban Centre City University στο Λονδίνο. Εργάζεται ως χορογράφος, περφόρμερ και λέκτορας στο Πανεπιστήμιο Λευκωσίας. Επεξεργάζεται τον σύγχρονο χορό και την περφόρμανς με καινοτόμους τρόπους. Χορογράφησε πολλά έργα για τη σκηνή, για εναλλακτικούς χώρους καθώς και παραστάσεις για ένα θεατή.

ευκαιρία σε άτομα οποιουδήποτε γένους, εθνικότητας, επαγγέλματος ή ηλικίας (άνω των 18), να λειτουργήσουν ελεύθερα, αυτοσχεδιαστικά –χωρίς να έχει προηγηθεί η διαδικασία της πρόβας –, να ανακαλύψουν από μόνα τους τι συνέβαινε εκεί και, το σημαντικότερο, να γίνουν τα ίδια τα άτομα πρωταγωνιστές αυτού του δρωμένου. Το *The Performance Shop* προσέφερε ιδιωτικές παραστάσεις (που απευθύνονταν σε ένα άτομο), παραστάσεις κατά παραγγελία και παραστάσεις «on display» δηλαδή στη βιτρίνα του καταστήματος, οι οποίες πραγματοποιούνταν από φιλοξενούμενους καλλιτέχνες από την Κύπρο και το εξωτερικό. Σε συνέντευξή της η Λία Χαράκη ανέφερε ότι «η φιλοσοφία του *Performance Shop* έχει να κάνει με το γεγονός πως η τέχνη μπορεί να πάει στον πολίτη παρά ο πολίτης στην τέχνη. Μας ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο ο ανυποψίαστος περαστικός μπορεί να έχει άμεση επαφή με την τέχνη του περφόρμανς μέσα από ένα πλαίσιο που αναγνωρίζει –όπως ένα κατάστημα– και να γίνει ενεργός και συμμετέχων, αναλαμβάνοντας την ευθύνη της επιλογής της παράστασης που θα πραγματοποιηθεί. Όπως κάποτε η τέχνη προέκυπτε μέσα από την καθημερινότητα, έτσι σήμερα μπορεί να συνδεθεί με αυτήν μέσα από έναν χώρο της καθημερινής ζωής, ένα κατάστημα. Επίσης το πλαίσιο «κατάστημα» μας προκαλεί να θέσουμε ερωτήματα γύρω από τη σχέση της τέχνης και της καταναλωτικής κοινωνίας».⁵⁶³

Στη μοναδική κριτική που εντοπίστηκε, η Ματθαίου χαρακτήρισε το δρώμενο ως « [...] ένα εγχείρημα επιπέδου. Ψυχαγωγικό αλλά ποτέ εύπεπτο, στοχαστικό με τον τρόπο που ένα περφόρμανς μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοιο μόνο αφού γαντζώσει τα αγκίστρια του πάνω σου χωρίς να λέει να ξεκολλήσει».⁵⁶⁴



⁵⁶³ Συνέντευξη Λίας Χαράκη, *Ο Φιλελεύθερος*, 28/2/2018.

⁵⁶⁴ Ματθαίου, 2/12/2015 [<http://city.sigmalive.com/article/14725/pick-performance>]



Από το δρώμενο *The Performance Shop*, αρχείο Λίας Χαράκη

3.6.3. Συμπεράσματα

Τα «συμβάντα-δρώμενα» είναι ένα θεατρικό είδος ελάχιστα διαδεδομένο στην Κύπρο, που εμφανίζεται κατά τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα από καλλιτέχνες που ασχολούνται με πειραματικές μορφές τέχνης, όπως οι Paravan Proactions και η Λία Χαράκη. Βασικά χαρακτηριστικά των δρωμένων αυτών είναι η αίσθηση του τυχαίου και του αυθόρμητου που δημιουργούν στον θεατή, η απουσία γραμμικής αφήγησης (η έκθεση, η κορύφωση, η αιτία και το αποτέλεσμα), η αποσπασματική δομή, το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού κατά την αλληλεπίδραση με τους θεατές. Τα δρώμενα που εξετάστηκαν στην παρούσα ενότητα έλαβαν χώρα σε καταστήματα και σε ένα εγκαταλελειμμένο θέατρο και συμπεριέλαβαν το κοινό, το οποίο και στις τρεις περιπτώσεις που μελετήθηκαν είχε ενεργό ρόλο.

3.7. «Παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις» (Installation theatre)

3.7.1. Ιστορική αναδρομή στο είδος: καταβολές, εκπρόσωποι, ορισμοί, βασικά χαρακτηριστικά

Η τέχνη της «εγκατάστασης» (installation art) ως είδος εμφανίστηκε περίπου από τη δεκαετία του 1970, κυρίως στην Αμερική. Το παραστατικό γεγονός τοποθετείται σε μια εγκατάσταση που δημιουργείται ειδικά γι' αυτό. Πρόκειται για ένα καλλιτεχνικό είδος που σχετίζεται με τρισδιάστατες εικαστικές εγκαταστάσεις που σχεδιάζονται για να μετασχηματίσουν την αντίληψη ενός χώρου και παρουσιάζεται κυρίως σε εκθεσιακούς χώρους, όπως μουσεία και γκαλερί, καθώς και σε δημόσιους και ιδιωτικούς χώρους. Το είδος ενσωματώνει ένα ευρύ φάσμα καθημερινών και φυσικών υλικών, τα οποία επιλέγονται συχνά για τις «υποβλητικές» ιδιότητές τους, καθώς και άλλα μέσα όπως βίντεο, ήχο, περφόρμανς, εικονική πραγματικότητα και διαδίκτυο. Πολλές εγκαταστάσεις είναι άμεσα συνδεδεμένες με τον τόπο, δεδομένου ότι σχεδιάζονται για να υπάρχουν αποκλειστικά στον χώρο για τον οποίο δημιουργήθηκαν. Η τέχνη της εγκατάστασης λαμβάνει υπόψη μια ευρύτερη αισθητική εμπειρία. Δεν μετατοπίζει απλώς τα σημεία πλαισίωσης σε έναν «ουδέτερο» τοίχο ούτε εμφανίζει απομονωμένα αντικείμενα (κυριολεκτικά) σε ένα βάθρο. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει τη διάλυση της σύνδεσης μεταξύ «τέχνης» και «ζωής». Ο Kaprow παρατήρησε ότι «αν παρακάμψουμε την «τέχνη» και πάρουμε την ίδια τη φύση ως πρότυπο ή ως αφετηρία, ίσως θα μπορούσαμε να επινοήσουμε ένα διαφορετικό είδος τέχνης πέρα από το αισθητικό υλικό της συνηθισμένης ζωής».⁵⁶⁵

Όσον αφορά το «παραστατικό γεγονός σε εικαστικές εγκαταστάσεις» που μας απασχολεί εδώ, η Bishop το ορίζει ως «το είδος της τέχνης όπου ο θεατής μπαίνει μέσα σε αυτή την εγκατάσταση, και τονίζει ιδιαίτερα τη φυσική παρουσία του θεατή και τις αισθήσεις του που ενεργοποιούνται».⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Kaprow (2003) 25.

⁵⁶⁶ Bishop (2005) 6.

3.7.2. «Παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις» (installation theatre) στην Κύπρο.

RainZonanceS3

Το είδος των «παραστατικών γεγονότων σε εικαστική εγκατάσταση» είναι εξαιρετικά σπάνιο στην Κύπρο, ωστόσο αξίζει να αναφερθούν οι όποιες προσπάθειες έγιναν και κατέστη δυνατόν να εντοπιστούν. Το 2010 οι καλλιτέχνες Αντώνης Αντωνίου και οι Paravan Proactions δημιούργησαν το *RainZonanceS3* στο πλαίσιο του Project Room II. Πρόκειται για θεσμό που ξεκίνησε το 2009 από το Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας (NIMAC)⁵⁶⁷ και στεγάζεται στην Παλιά Ηλεκτρική της Λευκωσίας. Αποτελεί χώρο στον οποίο καταξιωμένοι, αλλά και νέοι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα να έλθουν σε επαφή, να επικοινωνήσουν και να ανταλλάξουν ιδέες μέσα από ήδη υπάρχοντα έργα ή έργα που κατασκευάζονται ειδικά για τον χώρο. Σκοπός του θεσμού είναι να προωθήσει την καλλιτεχνική έρευνα και την πειραματική έκφραση και διερεύνηση, συμβάλλοντας έτσι στην ανίχνευση καινούργιων διόδων στη σύγχρονη τέχνη και στην ουσιαστική εμπλοκή και κατανόηση των σύγχρονων μηχανισμών σκέψης.

Το *RainZonanceS3* αποτελεί μια εγκατάσταση ηχοτοπίο,⁵⁶⁸ η οποία συμπεριλάμβανε τρία βασικά στοιχεία, ένα περιβάλλον ηχοτοπίου, μία πλατφόρμα/σκηνική περιοχή και μια σειρά από παράλληλα δρώμενα με προσκεκλημένους καλλιτέχνες. Στόχος του *RainZonanceS3* ήταν να λειτουργήσει ως μια πλατφόρμα η οποία θα μεταλλάσσόταν συνεχώς. Κάθε εβδομάδα φιλοξενούσε ένα δρώμενο, με τη συμμετοχή των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών⁵⁶⁹ (Φάνος Κυριάκου, Γιώργος Ιωάννου, Αριάννα Άλφα, Pascal Caron, Κωνσταντίνος Ευαγγελίδης, Colin Somervell, Λευτέρης Μουμτζής, Ευριπίδης Δίκαιος), οι οποίοι ερμήνευαν με τους δικούς τους τρόπους και το δικό τους ύφος, τη θεματική⁵⁷⁰ του κάθε ηχοτοπίου, καθώς και των εγκαταστάσεων στον χώρο. Κρατώντας ως βασικό άξονα τις βιωματικές εμπειρίες μέσα στους αστικούς χώρους, την ταυτότητα και την ιστορία των χώρων αυτών, την κοινωνική τους

⁵⁶⁷ Επίσημη ιστοσελίδα NIMAC: <http://nimac.org.cy/el/>

⁵⁶⁸ Το ηχοτοπίο (soundscape) είναι συνδυασμός ήχων που αποτελούν ή και προκύπτουν από ένα συγκεκριμένο περιβάλλον. Αναφέρεται τόσο στο φυσικό ακουστικό περιβάλλον όσο και στους ήχους του περιβάλλοντος που δημιουργήθηκαν από τον άνθρωπο. Επίσης, αναφέρεται σε μια ηχογράφιση ή μια «εκτέλεση/παρουσίαση» των ήχων που δημιουργούν την αίσθηση βίωσης ενός συγκεκριμένου ακουστικού περιβάλλοντος ή συνθέσεις που δημιουργήθηκαν χρησιμοποιώντας ηχογραφημένους ήχους ενός ακουστικού περιβάλλοντος, είτε σε συνδυασμό με άλλου είδους μουσική (ηλεκτρακουστική μουσική).

⁵⁶⁹ Η ομάδα των καλλιτεχνών αποτελείτο από χορευτές, εικαστικούς, περφόρμερς, μουσικούς και ηθοποιούς.

⁵⁷⁰ Οι θεματικές ήταν: Φθαρτά και λιανικό κομπούζιο (3 Ιουλίου), Τρούλλος και Ψαλμική Άμπιενς (13 Ιουλίου), Αυτοκίνητοι Αστοί (20 Ιουλίου), Με γυμνό αυτί (27 Ιουλίου), Γκρούβι πάρτι τάιμ (30 Ιουλίου).

δραστηριότητα, τα φυσικά τους όρια, τα συστήματα αλληλεπίδρασης και τους κώδικες συμπεριφοράς, οι εμπνευστές της εγκατάστασης επιχείρησαν να μεταφέρουν και να επαναπροσδιορίσουν τις εμπειρίες αυτές στον χώρο του Δημοτικού Κέντρου Τεχνών Λευκωσίας. Συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες (Αντώνης Αντωνίου, Paravan Proactions) διάλεξαν πέντε διαφορετικούς δημόσιους χώρους/περιβάλλοντα με χαρακτηριστικά ηχοτοπία, από όπου μετέφεραν το ηχητικό περιβάλλον στην Παλιά Ηλεκτρική. Ο ήχος γέμισε τον εκθεσιακό χώρο μέσω ενός συστήματος/ιστού surround. Συγκεκριμένα, το κοινό καλείτο να δράσει ως ενεργό μέλος ή παθητικός δέκτης σε μια «σκηνή» η οποία ανέμενε μια δράση, ένα συμβάν. Η πράξη αποσύνδεσης μιας ακουστικής ή άλλης μορφής ατμόσφαιρας από την αυθεντική της πηγή και η διοχέτευσή της σε κάποιο άλλο χώρο, αναδιαμορφώνει και δημιουργεί διάφορα επίπεδα επιδράσεων, δυναμικών και προοπτικών, όπως νοητική ή εικονική μετατόπιση στο χωροχρόνο, ερεθισμό καναλιών μνήμης κ.ά.



Από την εικαστική εγκατάσταση RainZonanceS 3, αρχείο Paravan Proactions

Σκηνικές Υποθέσεις

Το 2011, στα πλαίσια του Project Room III, το Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας οργάνωσε και παρουσίασε την εικαστική και θεατρική παραγωγή με γενικό τίτλο *Σκηνικές Υποθέσεις*, δημιουργία του εικαστικού Παναγιώτη Μιχαήλ, η οποία πραγματευόταν την εικαστική και την αφηγηματική εκδοχή της θεατρικής πράξης. Σύμφωνα με σημείωμα του Μιχαήλ στο πρόγραμμα της παράστασης, αυτό που τον ενδιέφερε είναι το πώς μια πληροφορία –είτε είναι αντικείμενο, είτε εικόνα, είτε πολιτική κατάσταση– ερμηνεύεται διαφορετικά από τον κάθε

εμπλεκόμενο/δέκτη: αυτό αφορά το τι επιλέγεται να δουν ή να μη δουν οι θεατές από τη συγκεκριμένη πληροφορία, τι επιλέγεται να ενταχθεί μέσα στην πληροφορία που μπορεί να μη φαίνεται ή να μην υπάρχει και έχει σχέση με τις δικές τους εμπειρίες.⁵⁷¹

Ακολουθήθηκε η εξής διαδικασία: αρχικά, κατασκευάστηκε η εικαστική εγκατάσταση στον χώρο, στις πραγματικές του διαστάσεις, μετά σχεδιάστηκε σε 3D animation, όπως επίσης σχεδιάστηκε και η κάτοψη και η πρόσοψή του, μπήκαν σε ένα DVD μαζί και ένα δεκάλεπτο βίντεο το οποίο περιλάμβανε στιγμιότυπα από έναν κήπο. Το βίντεο ήταν ακόμη μια πληροφορία, μέρος του τρισδιάστατου έργου. Επιπλέον, μέρος της εγκατάστασης ήταν μία καρέκλα και κάποιες κουβαρίστρες. Με αφορμή την εικαστική εγκατάσταση, τρεις συγγραφείς κλήθηκαν να γράψουν ο καθένας από ένα μονόπρακτο διάρκειας είκοσι λεπτών, που θα ενταχθεί σκηνικά στο τρισδιάστατο εικαστικό έργο, και τρεις σκηνοθέτες/τιδες να τα σκηνοθετήσουν, με τον όρο να μη μετακινηθεί τίποτα στο σκηνικό, εκτός από την καρέκλα και τις κουβαρίστρες, καθώς και να μην προστεθεί τίποτα. Επίσης, οι σκηνοθέτιδες/τες είχαν τη δυνατότητα να μεταχειριστούν με όποιο τρόπο επιθυμούσαν το βίντεο, που τους δινόταν. Έτσι, το εικαστικό έργο αποτελούσε το σκηνικό. Τα τρία μονόπρακτα παρουσιάστηκαν την ίδια βραδιά διαδοχικά ως μια πράσταση με τρία μέρη: *Από μια κλωστή* του Χαράλαμπου Γιάννου, σε σκηνοθεσία Άντρης Χ. Κωνσταντίνου, *Ο κήπος μου* του Αντώνη Γεωργίου, σε σκηνοθεσία του Νικόλα Κουρουμτζή και *Ετυ(ο)μολογία* της Μαρίας Κυριάκου και του Μάριου Ιωάννου, σε σκηνοθεσία της πρώτης. Οι παραστάσεις βιντεογραφήθηκαν και, μετά το πέρας των παραστάσεων, προβάλλονταν ως μέρος της έκθεσης, όπου παρουσιαζόταν το σκηνικό ως εικαστική εγκατάσταση στον χώρο.

Το έργο του Χαράλαμπου Γιάννου *Από μια κλωστή*, σε σκηνοθεσία Άντρης Χ. Κωνσταντίνου, παρουσίαζε μια ηλικιωμένη γυναίκα καθισμένη στον κήπο, να περιμένει την παρηγοριά του τέλους. Τότε ένα αγαπημένο πρόσωπο από το παρελθόν εμφανιζόταν για να εκπληρώσει την επιθυμία της. Γράφει η Μολέσκη για το μονόπρακτο: «Η σκηνοθέτιδα Άντρη Κωνσταντίνου συνειδητά δεν πίεσε και δεν υπερτόνισε την αόριστη λεπτότητα του υλικού, που είχε στη διάθεσή της. Οι δύο ηθοποιοί που ευτύχησε να έχει στη διάθεσή της η μικρή αυτή παραγωγή,

⁵⁷¹ Μιχαήλ: Πρόγραμμα παράστασης *Σκηνικές Υποθέσεις*, Οκτώβριος 2011.

κατάφεραν να στήσουν στον χώρο ένα υπαρξιακό παιχνίδι, με αλλαγή ρόλων και διαθέσεων, κατάφεραν να δώσουν υπόσταση στο κείμενο».⁵⁷²

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Νικόλα Κουρουμτζή, το μονόπρακτο *Ο κήπος μας* του Αντώνη Γεωργίου είναι μια διαρκής πάλη γενεών, απόψεων, φυλών. Το έργο πραγματεύεται το θέμα του ρατσισμού, της ξενοφοβίας και της ασφάλειας που νιώθει ο άνθρωπος όταν ανήκει σε μια ομάδα και περιβάλλεται από όσα θεωρεί οικεία.⁵⁷³ Η Κατσούρη έγραψε σε κριτική της για την παράσταση: «ο σκηνοθέτης προσπάθησε να δώσει στερεότητα στο κείμενο και ως ένα σημείο τα κατάφερε. Ιδιαίτερα κατάφερε να δώσει τη μυστηριώδη έως αστυνομική ατμόσφαιρα του έργου».⁵⁷⁴

Το τρίτο μονόπρακτο *Ετυ(ο)μολογία* ήταν ένας υπαρξιακός μονόλογος στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, ο οποίος προέκυψε από τη συνεργασία της σκηνοθέτιδας με τον ηθοποιό μέσα από τη μέθοδο του «θεάτρου της επινόησης». Ο ηθοποιός βρισκόταν καθόλη τη διάρκεια της παράστασης καθηλωμένος στην καρέκλα, περιορισμός που συνδεόταν άμεσα με τη θεματολογία του έργου. Η παράσταση-εγκατάσταση αποτελούσε σχόλιο πάνω στον κατακερματισμό της ανθρώπινης ύπαρξης στο πλαίσιο της σημερινής κοινωνίας, όπου το άτομο ακινητοποιείται νοητικά και σωματικά, αδυνατώντας να ανταπεξέλθει στις συνθήκες που το περιβάλλουν καθημερινά. Ο άνθρωπος που καθόταν στην καρέκλα συμβολικά αποτελούσε την πραγματικότητα, ενώ τα μαξιλάρια, τη φαντασία την οποία δεν προσεγγίζει ποτέ. Το έργο παρουσιάζει εμφανώς επιδράσεις από το έργο του Samuel Beckett: αποσπασματικός λόγος, παράλογο, υπαρξιακή αγωνία. Η Κατσούρη στην κριτική της χαρακτήρισε την *Ετυ(ο) μολογία* ως δυνατή παράσταση.⁵⁷⁵

⁵⁷² Μολέσκη (2011γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 20/11/2011.

⁵⁷³ Νικόλας Κουρουμτζής: Πρόγραμμα παράστασης *Σκηνικές Υποθέσεις*, Οκτώβριος 2011.

⁵⁷⁴ Κατσούρη (2012) *Άνευ*, τεύχ.43, 81.

⁵⁷⁵ Κατσούρη (2012) *Άνευ*, τεύχ.43, 81.



Από το μονόπρακτο *Από μια κλωστή*, αρχείο Παναγιώτη Μιχαήλ



Από το μονόπρακτο *Ο κήπος μας*, αρχείο Παναγιώτη Μιχαήλ



Από το μονόπρακτο *Ετυ(ο)μολογία*, αρχείο Παναγιώτη Μιχαήλ

Το εγχείρημα *Σκηνικές Υποθέσεις* παρουσιάζεται στην παρούσα ενότητα, αν και θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος ότι δεν συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά ενός «παραστατικού γεγονότος σε εικαστική εγκατάσταση» στη μορφή που είθισται να παρουσιάζεται, αν λάβουμε υπόψη την εισαγωγή στην ενότητα που προηγήθηκε, κυρίως ως προς τη φυσική παρουσία του θεατή μέσα σε αυτή, που στην προκειμένη περίπτωση απουσιάζει. Κατά την άποψη της γράφουσας, οι *Σκηνικές Υποθέσεις* κατατάσσονται στην παρούσα ενότητα για δύο βασικούς λόγους: αφενός μεν πρόκειται για μία θεατρική παραγωγή που στηρίζεται σε μια προσωρινή εικαστική εγκατάσταση, και η οποία δεν μπορεί να υπάρξει έξω από αυτό το πλαίσιο. Αφετέρου, μελετά το πώς αντιλαμβάνονται αυτή την κοινή εγκατάσταση και δημιουργούν πάνω σε αυτή μια ομάδα ανθρώπων (συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιοί, μουσικοί, ενδυματολόγοι). Το θεατρικό είδος που μελετάται εδώ έχει ιδιαίτερα ρευστή μορφή. Η προσπάθεια αυτή του Παναγιώτη Μιχαήλ θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί μια από τις μορφές που προσλαμβάνει το είδος, η οποία, κατά την άποψη της γράφουσας, είναι άκρως ενδιαφέρουσα στην προσπάθειά της να καταδείξει πώς μια εικαστική εγκατάσταση μπορεί να εμπνεύσει έναν καλλιτέχνη του θεάτρου. Πετυχαίνει, δε, απόλυτα τον στόχο που έθεσε στο project, δηλαδή να μελετήσει την εικαστική και την αφηγηματική εκδοχή της θεατρικής πράξης. Αξιοσημείωτη η επισήμανση της Κωνσταντίνου, η οποία θεώρησε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τη συνύπαρξη των τριών μονόπρακτων στον κοινό σκηνικό χώρο, διαφορετικά σηματοδοτημένο κάθε φορά, συνθέτοντας ενδεχομένως ένα καινούργιο έργο σε τρεις σκηνές.⁵⁷⁶ Επιπρόσθετα, ο θεατής μπορεί να μην εισέρχεται διά της φυσικής του παρουσίας μέσα στην εγκατάσταση, αλλά συμμετέχει ενεργά, αφού καλείται όχι τόσο να απολαύσει το θέαμα των τριών μονόπρακτων όσο να αντιληφθεί τις πολλαπλές αφηγηματικές εκδοχές που ενδέχεται να προκύψουν από μια εικαστική εγκατάσταση, βασική επιδίωξη του είδους που μελετάται εδώ.

⁵⁷⁶ Κωνσταντίνου: Πρόγραμμα παράστασης *Σκηνικές Υποθέσεις*, Οκτώβριος 2011.

3.7.3. Συμπεράσματα

Κλείνοντας τη σύντομη αυτή ενότητα, διαπιστώνεται ότι τα «παραστατικά γεγονότα σε εικαστική εγκατάσταση» σπανίζουν ως είδος στην Κύπρο, αν και υπήρξαν κάποιες ενδιαφέρουσες προσπάθειες από το 2010 και έπειτα, όλες από καλλιτέχνες που ασχολούνται με πιο πειραματικές μορφές θεάτρου. Και οι δύο περιπτώσεις που αναφέρονται εδώ παρουσιάστηκαν στα πλαίσια του πρωτοποριακού θεσμού Project Room στο Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας, το οποίο έδωσε χώρο και λόγο σε καλλιτέχνες, καταξιωμένους και νέους, να πειραματιστούν με νέα, για την Κύπρο, είδη τέχνης.

Στην περίπτωση του *RainZonanceS3*, παρουσιάστηκε μια εικαστική εγκατάσταση με τους θεατές να εισέρχονται σε αυτή, να γίνεται μια προσπάθεια να απομονωθεί ο ήχος συγκεκριμένων αστικών χώρων και να μεταφερθεί στον χώρο της εγκατάστασης, με στόχο την αναδιαμόρφωσή του σε ένα καινούργιο περιβάλλον. Η περίπτωση των *Σκηνικών Υποθέσεων* ήταν μια πρωτοποριακή προσπάθεια του εικαστικού Παναγιώτη Μιχαήλ να μελετηθεί η πολλαπλότητα της αφηγηματικής όψης της θεατρικής πράξης με βάση μια εικαστική εγκατάσταση. Τα δύο αυτά εγχειρήματα παρουσίασαν στο κυπριακό κοινό ακόμη ένα θεατρικό είδος, το οποίο, σπάνια εμφανίζεται στην Κύπρο.

3.8. Σύγχρονη πειραματική κυπριακή δραματουργία και σκηνοθεσία

Πριν κλείσουμε το κεφάλαιο που μελετά την παρουσία του μεταδραματικού θεάτρου στην Κύπρο, θα ήταν παράλειψη να μην γίνει αναφορά σε ένα αριθμό παραστάσεων, που αφορούν αποκλειστικά έργα της κυπριακής δραματουργίας, οι οποίες δεν συγκαταλέγονται στις προαναφερθείσες κατηγορίες, αλλά δεν παύουν να εμπεριέχουν το στοιχείο του πειραματισμού. Από το 2000 και έπειτα παρουσιάζεται μια νέα (όχι απαραίτητα ηλικιακά) γενιά Κυπρίων δραματουργών που δίνουν νέα ώθηση στο θεατρικό τοπίο τόσο με τη θεματολογία των έργων τους όσο και με τη δραματική μορφή των ίδιων των κειμένων τους, καθιστώντας το κυπριακό θέατρο ενδιαφέρον για τον θεατή της νέας χιλιετίας.⁵⁷⁷ Έργα με καινοτόμα στοιχεία στη μορφή, (για παράδειγμα, σπονδυλωτή δομή, αποσπασματικότητα, σκοτεινό και ενίοτε σουρεαλιστικό περιεχόμενο κ.ά.), που συνομιλούν με το σύγχρονο διεθνές δραματολόγιο, διαφοροποιούν σημαντικά το σκηνικό της μέχρι τώρα κυπριακής θεατρικής γραφής. Παρουσιάζουν τη σύγχρονη πραγματικότητα (κυπριακή και παγκόσμια) και αφορούν κυρίως στις υπαρξιακές ανησυχίες του σύγχρονου ανθρώπου αλλά και σε επίκαιρα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Μερίδα Κυπρίων δραματουργών, σύμφωνα με τη Ζήρα, «αντί για την κλισέ αναπαραγωγή ή την πλήρη απόρριψη της θεματικής της πρόσφατης ιστορίας του τόπου, παρουσιάζει μια διαφοροποιημένη σχέση με την κυπριακή ιστορία, συχνά εικονοκλαστική αλλά και με δραματουργικές καινοτομίες».⁵⁷⁸ Ο Χαραλαμπίδης επισημαίνει ότι παρατηρείται μια τάση απαλλαγής από την «εμμονή», που δημιουργήθηκε μετά τα τραγικά γεγονότα του 1974, «που άλλοτε σαν χρέος και κάποτε σαν αμετακίνητη ανάγκη, παράσερνε όλες τις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης και πέραν του θεάτρου, διανοίγει μια καινούργια οδό που αναστοχάζεται και ανατρέπει, αναζητώντας στις σύγχρονες συνθήκες να ομολογήσει εκείνη τη νέα «δύναμη του ενοποιείν» στη «θεατρική μοίρα» της σύγχρονης κυπριακής κοινωνίας».⁵⁷⁹ Σε αυτή τη νέα γενιά δραματουργών ανήκουν οι Ευρυδίκη Περικλέους Παπαδοπούλου, Κώστας

⁵⁷⁷ Η Ειρήνη Μουντράκη σε ανακοίνωσή της «Ο άγνωστος γνωστός. Προσπάθειες προσέγγισης της κυπριακής δραματουργίας», στην ημερίδα «Το θέατρο στην Κύπρο στον 21ο αιώνα» που διοργάνωσε η Πρεσβεία της Κυπριακής Δημοκρατίας – Σπίτι της Κύπρου, το Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με τη στήριξη του Greek Play Project και του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων, 15 Δεκεμβρίου 2015 στο Σπίτι της Κύπρου, κάνει αναφορά στη νέα δυναμική γραφή που αρχίζει να αναπτύσσεται στην Κύπρο ήδη από τη δεκαετία του '80, στη θεματολογία των έργων, καθώς και στους λόγους στους οποίους οφείλεται η άνθηση της σύγχρονης κυπριακής δραματουργίας.

⁵⁷⁸ Ζήρα (2020) 236.

⁵⁷⁹ Χαραλαμπίδης & Θεοχαρίδης (2020) 474.

βλ. επίσης Κωνσταντίνου (2016β).

Μαννούρης, Αντώνης Γεωργίου, Γιώργος Τριλλίδης, Χαραλάμπος Γιάννου, Μελίνα Παπαγεωργίου, Μιχάλης Παπαδόπουλος, Παντελής Γεωργίου και η Κωνσταντία Σωτηρίου.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι για τα έργα αυτά επέδειξε ενδιαφέρον, κυρίως, η νέα γενιά σκηνοθετών. Κάποια από αυτά προσεγγίστηκαν σκηνοθετικά με νεωτερικό, θα λέγαμε, τρόπο, ξεφεύγοντας από τα όρια της ρεαλιστικής προσέγγισης. Συνεπώς, οι παραστάσεις των εν λόγω έργων κρίθηκε σκόπιμο να παρουσιαστούν και να αναλυθούν στο κεφάλαιο αυτό για δύο λόγους: πρώτον, γιατί ως θεατρικά έργα επιδεικνύουν μία γραφή που απομακρύνεται, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, από την κλασική μορφή του δραματικού θεάτρου και δεύτερον, ενδεχομένως και για την καινοτόμα σκηνοθετική τους προσέγγιση. Επισημαίνεται ότι στη σύγχρονη κυπριακή δραματουργία, η οποία είναι γραμμένη στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, δεν γίνεται αναφορά στην παρούσα ενότητα, καθότι αυτή αποτελεί το αντικείμενο του τέταρτου κεφαλαίου, το οποίο μελετά αποκλειστικά τη χρήση της διαλέκτου στο θέατρο ως σκηνοθετική επιλογή και ως φαινόμενο των αρχών του 21ου αιώνα.

Το έργο *Αγαπημένο μου πλυντήριο*⁵⁸⁰ του Αντώνη Γεωργίου ανέβηκε από την Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ (2007) σε σκηνοθεσία Μόνικας Βασιλείου. Πρόκειται για ένα έργο με σπονδυλωτή δομή, αποτελούμενο από τρεις μονολόγους «άσχετων, φαινομενικά, δραματικών προσώπων, μονόλογοι που, ωστόσο, διασυνδέονται με στιβαρούς αρμούς που διατρέχουν τη δραματική σύσταση του τριμερούς συνόλου»⁵⁸¹ και πραγματεύονται θέματα όπως η μοναξιά, οι κοινωνικές συμβάσεις, το δικαίωμα στον έρωτα. Ως προς τη σκηνοθετική πρακτική που ακολουθήθηκε γράφει η Παπαστεφάνου: «η προσέγγιση του έργου ήταν πολύ επίπεδη, «κατά μέτωπο», κυριολεκτική θα έλεγα, χωρίς ανατάσεις. Αντί να «καλύψει» τις όποιες αφηγηματικές αδυναμίες του κειμένου, τις προσπέρασε ή και τις ενέτεινε μέσα από στυλιζαρισμένη δραματικότητα που δεν έβγαζε τον πόνο της Ιοκάστης ή της κάθε Ιοκάστης. Μένοντας αρκετά στη γεγονотική επιφάνεια των πραγμάτων σε κάποιες στιγμές ένιωθες ότι το συγκεκριμένο πλυντήριο δεν έπλυνε ακριβώς αλλά μάλλον έβγαζε στη φόρα τα άπλυτα των ηρώων του [...]».⁵⁸² Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και η κριτική του Συμεού: «στην περίπτωση του δεύτερου μονολόγου πρέπει να ομολογήσω ότι, τόσο από πλευράς σκηνοθεσίας (Μόνικα Βασιλείου) όσο και συγγραφέα, καταβλήθηκαν προσπάθειες θεατρικής προσαρμογής του

⁵⁸⁰ Βραβεύθηκε το 2008 με το Βραβείο Θεάτρου του ΘΟΚ στην κατηγορία Θεατρικής Συγγραφής.

⁵⁸¹ Διαμαντάκου (2020) 205.

⁵⁸² Παπαστεφάνου (2007α) *Άνευ*, τεύχ.23, 81.

αρχικού αφηγήματος με τη διασκευαστική του αποψίλωση, χωρίς ωστόσο αυτό να μεταβάλει σε ικανοποιητικό βαθμό την αδυναμία που ήδη επισημάναμε [...] η συνάντηση της διαχρονικής Ιοκάστης (Ιωάννα Καμένη-Σιαφκάλλη) με τη συγχρονική εκδοχή της ως Νίτσα (Λένια Σορόκου), που νοερά τουλάχιστον ήταν (ή θα έπρεπε να ήταν) το σκηνοθετικά και συγγραφικά ζητούμενο, ερμηνευτικά να θεωρείται μη πραγματοποιηθείσα».⁵⁸³ Να σημειωθεί ότι η παράσταση απέσπασε το βραβείο Καλύτερου Έργου στα Βραβεία Θεάτρου του ΘΟΚ (2007).



Από την παράσταση *Αγαπημένο μου πλυντήριο*, αρχείο ΘΟΚ

Το μονόπρακτο του Αντώνη Γεωργίου *Η νόσος* σκηνοθετήθηκε από την Άντρη Κωνσταντίνου (2009) και πραγματεύεται το θέμα της απώλειας της μνήμης. Ως έργο έχει χαρακτηριστεί πρωτοποριακό για τα δεδομένα του θεάτρου, συνδέοντας τη μοντέρνα με την παραδοσιακή προσέγγιση-γραφή: «κατά πολλούς, δεν υστερεί σε τίποτα σε σχέση με παραγωγές διεθνών ομάδων. Ειδικότερα, στην εποχή του στημένου reality, ευτυχώς που υπάρχουν αυτοί οι δημιουργοί, οι οποίοι αποδεικνύουν πως, παρά τη μοναξιά και την απώλεια μνήμης (κυριολεκτική ή μεταφορική) που χαρακτηρίζουν την εποχή μας και την κοινωνία μας, υπάρχει ελπίδα, αφού αναδεικνύονται νέοι συγγραφείς με τέτοιο ταλέντο και ευαισθησία».⁵⁸⁴ Το έργο, που αποτελεί ένα βήμα για την ανανέωση του κυπριακού θεάτρου, αγγίζει θέματα όπως η οικονομική μετανάστευση, η βία του πολέμου, οι ανισότητες, ο ρατσισμός και η σεξουαλική κακοποίηση. Σύμφωνα με την Άντρη Κωνσταντίνου, το έργο αποτελεί «μια νέα πρόταση, τολμηρή, με μια φρεσκάδα στη ματιά. Θεωρώ το μονόπρακτο αυτό ως ένα βήμα σε μια πορεία που θα μπορούσε να συμβάλει στην ανανέωση του κυπριακού έργου και ως θετική εξέλιξη στην

⁵⁸³ Συμεού (2007γ) *Νέα Εποχή*, τεύχ.292, 74-75.

⁵⁸⁴ Ευσταθίου (2010) *Η Καθημερινή*, 24/1/2010: [<http://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/13318/?ctype=ar>]

πορεία του Αντώνη Γεωργίου ως θεατρικού συγγραφέα. Και οι τρεις ρόλοι του έργου ήταν μια πρόκληση, όπως και η ιδιόμορφη δομή του». ⁵⁸⁵ Η Διαμαντάκου-Αγάθου έγραψε για το έργο: «Το βιολογικό “ξεχνώ” της νόσου Αλτσχάιμερ διαλέγεται με το κοινωνικο-πολιτικό “δεν ξεχνώ”, και το λεκτικό και οπτικό σύμβολο του νεότερου δημόσιου κυπριακού Λόγου μετατρέπεται (μέσα από τις αταύτιστες εθνικά και φυλετικά μορφές του έργου) σε μια οικουμενική κραυγή αγωνίας για όλες τις προσωπικές, κοινωνικές και πολιτικές εισβολές, παραβιάσεις και βιαιοπραγίες που μαστιίζουν τον κόσμο[...]». ⁵⁸⁶ Το μινιμαλιστικό σκηνικό του Παναγιώτη Μιχαήλ, αποτελούμενο από πολλές δέσμες χαρτιού διασκορπισμένες σε όλο τον χώρο της σκηνής «ενίσχυε οργανικά τις ερμηνείες των ρόλων. Συμβόλιζε τη μόνιμη ανάγκη του ανθρώπου να αποθηκεύει και να συγκρατεί στη μνήμη του συναισθήματα, σκέψεις και γεγονότα». ⁵⁸⁷ Η ηθοποιός έμπαινε στη σκηνή με ένα καρότσι φορτωμένο με δέσμες χαρτιού, τις οποίες προσπαθούσε μάταια να ταξινομήσει και να γεμίσει τα κενά. Κίνηση καθαρά συμβολική, που παρέπεμπε στην άχρηστη γνώση, όταν αυτή δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί λόγω της ασθένειας. Γράφει ο Χατζηγεωργίου για τη σκηνοθετική προσέγγιση: «στη σκηνοθετική της γραμμή η Άντρη Κωνσταντίνου φάνηκε καλά μελετημένη. Κατόρθωσε να κάνει τη δύσκολη μετάβαση από τον πρώτο μονόλογο στον δεύτερο ομαλά και να εναρμονίσει όλους τους συντελεστές έτσι που να μας δώσει μια συγκροτημένη και αποτελεσματική παράσταση». ⁵⁸⁸ Η παράσταση ήταν υποψήφια στα Βραβεία Θεάτρου του ΘΟΚ 2011 στη θεατρική συγγραφή και έλαβε το βραβείο στον σχεδιασμό φωτισμού και πολυμέσων (Νικολέττα Καλαθά).

Το Θέατρο Versus, με έδρα τη Λεμεσό, δημιουργήθηκε το 2007 με πρωταρχικό στόχο την έρευνα και παρουσίαση κλασικών και σύγχρονων θεατρικών κειμένων υπό μορφή παραστάσεων, την καλλιέργεια και ανάπτυξη μιας νέας πειραματικής θεατρικής αισθητικής. Η δημιουργία του Θεάτρου Versus στοχεύει στο να ευδοκιμήσει μια σύγχρονη θεατρική παιδεία ιδιαίτερα ανάμεσα σε νέους ανθρώπους, καθώς και μια άλλη αντίληψη για το ρόλο του θεάτρου και της παράστασης στην εποχή μας. ⁵⁸⁹ Η ομάδα πρωτοεμφανίζεται με το έργο του Παντελή

⁵⁸⁵ *Η Καθημερινή*, 25/1/2010: [<http://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/13318/?ctype=ar>]

⁵⁸⁶ Διαμαντάκου (2020) 204.

⁵⁸⁷ Χατζηγεωργίου (2010) *Άνευ*, τεύχ.35, 79.

⁵⁸⁸ Χατζηγεωργίου (2010) *Άνευ*, τεύχ.35, 79.

⁵⁸⁹ Συνέντευξη Μαρίνου Ανωγυριάτη στη γράφουσα (Λεμεσός, 16/11/2016).

Γεωργίου *Ιουλιέτα των σκυβάλων*⁵⁹⁰ (2007) σε σκηνοθεσία Μαρίνου Ανωγυριάτη.⁵⁹¹ Εμπνευσμένο από ένα πραγματικό γεγονός,⁵⁹² πραγματεύεται το θέμα της ύπαρξης και της σταδιακής αποδόμησης της Ιουλιέτας, ηρωίδας του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του William Shakespeare, αγγίζοντας και ερευνώντας τις συνθήκες μέσα από τις οποίες αυτή υλοποιείται. Το έργο ουσιαστικά αποτελεί μια «θεατρική πλατφόρμα στην οποία συναντώνται και αναιρούνται έννοιες όπως η ομορφιά, ο θάνατος και ο μύθος, χρησιμοποιώντας ως θύμα και θύτη την Ιουλιέτα».⁵⁹³ Σύμφωνα με την Τουμάζου, «η απουσία σφικτής αφηγηματικής συνοχής που χαρακτηρίζει το έργο είναι και το ζητούμενο του έργου. Μεταμοντέρνα αισθητική της γλώσσας του, λόγος ελλειπτικός, συμβολικός, ώρες-ώρες συνειδητά ασήμαντος και επαναληπτικός, πειραματίζεται παράλληλα σε πολλά μέτωπα θεατρικής φόρμας».⁵⁹⁴ Ο Μαρίνος Ανωγυριάτης στο σκηνοθετικό σημείωμα του αναφέρει ότι «το έργο φέρει το στίγμα της Ιουλιέτας στη μυθική της διάσταση, αλλά καλούμαστε μέσα από την αποδόμηση να αντιμετωπίσουμε τους χαρακτήρες σε μια σύγχρονη πραγματικότητα, απαλλαγμένους από το φορτίο τους. Η σκηνοθεσία ενός τέτοιου έργου με πειραματικό χαρακτήρα και σκηνές που αλληλοσυνδέονται με μια απίστευτη λιτότητα λόγου, αλλά με καθαρό στόχο, αποτέλεσε μεγάλη πρόκληση».⁵⁹⁵ Στη σκηνοθετική προσέγγιση συμβάλει το λιτό και μινιμαλιστικό σκηνικό της Μέλπως Νεοκλέους, που αποτελείτο από σωρούς σκουπιδιών στη σκηνή.

⁵⁹⁰ Βίντεο παράστασης: <https://youtu.be/pDLgJehD3bI>

⁵⁹¹ Ο Μαρίνος Ανωγυριάτης είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας και Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Λυών Γαλλίας. Το 2005 ίδρυσε τη θεατρική ομάδα Επιθέσεως και το 2007 μαζί με επτά άλλα άτομα ίδρυσε το θέατρο Versus.

⁵⁹² Το 1993 η Οξάνα Λίσνα, η οποία ζούσε και εργαζόταν στην Κύπρο δολοφονήθηκε άγρια και το πτώμα της βρέθηκε σε σκουπιδότοπο στην περιοχή του Κοτσιάτη στη Λευκωσία.

⁵⁹³ Σχίζα (2007) *Ο Φιλελεύθερος*, 15/10/2007.

⁵⁹⁴ Τουμάζου (2008β) *Time Out Cyprus*, Γενάρης 2008

⁵⁹⁵ Σκηνοθετικό σημείωμα Μαρίνου Ανωγυριάτη, Πρόγραμμα παράστασης *Ιουλιέτα των σκυβάλων*.



Από την παράσταση *Ιουλιέτα των σκυβάλων*, αρχείο Versus

Ο *σκύλος που καπνίζει* (2015) του Χαράλαμπου Γιάννου⁵⁹⁶ ανέβηκε από τον ΘΟΚ σε σκηνοθεσία Σώτου Σταυράκη.⁵⁹⁷ Η επιστροφή του διωγμένου γιου αποκαλύπτει τις εμμονές και τα νοσηρά μυστικά της οικογένειας. Ο σκηνοθέτης προσεγγίζει το έργο ως σουρεαλιστικό ψυχολογικό θρίλερ, άποψη που ενισχύεται από το αφαιρετικό σκηνικό με τα κρυφά δωμάτια, τους έντονους, μυστηριώδεις φωτισμούς, τα μουσικά σήματα, το εκκλησιαστικό χορωδιακό, τους καπνούς, το έγκλημα στα δωμάτια. Η Τουμάζου γράφει για τη σκηνοθετική προσέγγιση του Σταυράκη: «[...] προχωρεί σε δικές του εμβυθύνσεις στο κείμενο, όπως μια θεολογική ταυτότητα, αφού ο ξένος έρχεται σαν ο ακούσιος Μεσσίας του καθενός, και βέβαια τον σταυρώνουν [...] οι προεκτάσεις της σκηνοθετικής γραμμής μεταφράζονται σε έντονη, εξπρεσιονιστική δραματοποίηση, εισάγοντας εξ αρχής παράλογες, υστερικές συμπεριφορές, που συχνά διέκοπταν το ρυθμό του διαλόγου, μείωναν την έκπληξη στο λόγο και το χιούμορ έμενε αναπάντητο από το κοινό για χάριν του μυστηρίου».⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ βλ. επίσης Κωνσταντίνου (2020).

⁵⁹⁷ Ο Σώτος Σταυράκης είναι απόφοιτος της Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης του Εθνικού Θεάτρου Ελλάδος και έκανε μεταπτυχιακό στη θεατρική σκηνοθεσία στο Middlesex University στο Λονδίνο.

⁵⁹⁸ Τουμάζου (2015) *Check in Cyprus*, 6/3/2015.



Από την παράσταση *Ο σκύλος που καπνίζει*, αρχείο ΘΟΚ

Η *Πείνα*⁵⁹⁹ του Χαράλαμπου Γιάννου παρουσιάστηκε από την ΕΘΑΛ σε σκηνοθεσία Μαρίνας Βρόντη (2016). Τόσο η παράσταση όσο και το θέμα του έργου, δοσμένα με κωμική διάθεση, καθρεφτίζουν τη μικροαστική συνήθεια των ανθρώπων να αλληλοτρώγονται συνεχώς, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Το βασικότερο στοιχείο της σκηνικής απόδοσης του έργου είναι η σκηνογραφία της παράστασης, που αποδομεί το σύγχρονο αστικό σπίτι, και συμπληρώνεται από τα απλανή βλέμματα των χαρακτήρων προς τους αόρατους τοίχους. Εντυπωσιακό ήταν το εύρημα της πολυχρηστικότητας μιας πόρτας για όλους τους σκηνικούς χώρους της αφήγησης. Υποκριτικά, οι ηθοποιοί είχαν γκροτέσκο ύφος, που παρέπεμπε σε χαρακτήρες μαύρης κωμωδίας, με κίνηση σχεδόν χορογραφημένη, αστεία και ανάλαφρα χορευτικά, υπερβολή στην ερμηνεία, στοιχεία που προσδίδουν έναν εύθυμο τόνο στη σκηνική παρουσίαση ενός σκληρού θεματικά έργου, ώστε να οδηγηθεί ανώδυνα ο θεατής στην αυτοκριτική αργότερα.



Από την παράσταση *Πείνα*, αρχείο ΕΘΑΛ

⁵⁹⁹ Η *Πείνα* του Χαράλαμπου Γιάννου τιμήθηκε με το Ελληνικό Κρατικό Βραβείο Συγγραφής Θεατρικού Έργου 2014. Επίσης, συμπεριλήφθηκε στη συλλογή των νεοελληνικών θεατρικών έργων *The Oberon Anthology of Contemporary Greek Plays* του ανεξάρτητου βρετανικού εκδοτικού οίκου Oberon και των εκδόσεων Σοκόλη.

Η Μαγδαλένα Ζήρα, που ανήκει στη νέα γενιά σκηνοθετών, επιδιώκει συστηματικά να ασχολείται με την κυπριακή δραματουργία, γεγονός που το θεωρεί, όπως η ίδια εξηγεί, «ως την ευκαιρία να εξερευνήσει το μεγάλο και ακανθώδες θέμα της ταυτότητας, πολιτιστικής, καλλιτεχνικής, εθνικής, προσωπικής, που είναι τόσο κρίσιμο για την Κύπρο. Η θεατρική τέχνη είναι η ιδανική αρένα για εξερεύνηση τέτοιων συγκρουσιακών και πολύπλοκων θεμάτων, αφού πάντα θέτει το άτομο αντιμέτωπο με το σύνολο».⁶⁰⁰ Η Ζήρα σκηνοθέτησε το *Χώμα* (2017) της Μελίνας Παπαγεωργίου, παραγωγή της ΕΘΑΛ, το οποίο πραγματεύεται το πώς ένα ζευγάρι, έχοντας πρόσφατα πληροφορηθεί τη σοβαρή ασθένεια της γυναίκας, αντιμετωπίζει τα νέα δεδομένα της ζωής του. Μέσα από το έργο αποκαλύπτονται δύσκολες πραγματικότητες για τη σχέση τους καθώς και για την ανθρώπινη φύση, όταν έρχεται αντιμέτωπη με τη σκληρή μοίρα. Το έργο έχει σπονδυλωτή αφήγηση, με συνεχείς εναλλαγές παρόντος-παρελθόντος. Στόχος της σκηνοθεσίας ήταν «να λειτουργήσει ως πυξίδα μέσα στις συνεχείς μεταπηδήσεις της αφήγησης και να υπογραμμίζει διακριτικά τη σχέση των χαρακτήρων. Δεν προσπάθησε να “δέσει” το μη γραμμικό κείμενο με τεχνάσματα και μεταμορφώσεις επί σκηνής».⁶⁰¹ Η μεγαλύτερη πρόκληση του κειμένου αφορούσε στην υποκριτική: οι ηθοποιοί κατάφεραν να ανταποκριθούν πλήρως, έχοντας κληθεί να μεταφέρουν στη σκηνή τη ζωή ενός ζευγαριού, η ιστορία του οποίου εκτεινόταν μέσα σε εικοσιπέντε χρόνια, «μέσα από λεπτές γραμμές κινησιολογίας, έκφρασης, εκφοράς λόγου και έντασης, όχι μόνο τις ψυχικές μεταπτώσεις των χαρακτήρων, αλλά και τη συνεχή, γοργή και δραματική ηλικιακή εναλλαγή τους».⁶⁰²



Από την παράσταση *Χώμα*, αρχείο ΕΘΑΛ

⁶⁰⁰ Σκηνοθετικό σημείωμα Μαγδαλένας Ζήρα για την παράσταση *Χώμα*:

<https://magdalenazira.wordpress.com/2017/03/07>

⁶⁰¹ Γεωργίου (2017) *Άνευ*, τεύχ.63, 78.

⁶⁰² Γεωργίου (2017) *Άνευ*, τεύχ.63, 78.

Επίσης, η Μαγδαλένα Ζήρα σκηνοθέτησε τον μονόλογο *Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου!*⁶⁰³ (2014) του Κώστα Μαννούρη, παραγωγή ΘΟΚ, ο οποίος αν και νεοεμφανιζόμενος θεατρικός συγγραφέας, κέρδισε τους κριτικούς του θεάτρου τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Κύπρο. Έγραψε η Καλογεροπούλου: «Το έργο του Κώστα Μαννούρη, πλήρες ρυθμού και ποιητικότητας κινείται με άνεση από το τραγικό στο κωμικό, από τον λυρισμό στον σαρκασμό με θαυμαστή ισορροπία. Η γραφή του καμωμένη από στέρεα υλικά είναι η ολοκληρωμένη ψυχογραφία μιας προδομένης γυναίκας που σπαράσσεται από την ανάγκη της αλήθειας, της καθαρότητας, της σαφήνειας».⁶⁰⁴ Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και η Μολέσκη: «αισθάνθηκα πρώτα έκπληξη, μετά χαρά του καλωσορίσματος και στο τέλος πραγματική ικανοποίηση από την ικανότητα του Κώστα Μαννούρη, του πρωτοεμφανιζόμενου στην κυπριακή σκηνή και νέου στην ηλικία συγγραφέα, να γράφει όχι ως δανειζόμενος, αλλά ως απόγονος και κληρονόμος καλών συγγραφέων, Ελλήνων και μη. Η ποιότητα της γραφής τού δίνει δικαιώματα να μπαίνει σε γόνιμο διάλογο με τη λογοτεχνία, αλλά και με τη γενικότερη πολιτισμική παράδοση, ελληνική και μη».⁶⁰⁵

Πρόκειται για έναν μονόλογο ερμηνευμένο από την Αννίτα Σαντοριναίου στον ρόλο της Φιλομήλας, η οποία, ως νόμιμη χήρα, αποφασίζει να σκορπίσει την τέφρα του συζύγου της, ενός μοιχού που, κατά τα λεγόμενά της, της έχει κάνει το βίο αβίωτο. Πού θα σκορπίσει όμως την τέφρα του; Οι τέσσερις υποψήφιοι τόποι συνδέονται με τέσσερις ιστορίες. Η αφήγηση του κάθε κεφαλαίου της ζωής της Φιλομήλας αξιοποιήθηκε πλήρως ως σκηνική εικόνα, με τη συμβολή σαφώς των σκηνικών του Γιώργου Χιώτη, τα οποία ενσωματώθηκαν στη δράση από την ηθοποιό με έναν ευρηματικό τρόπο. Η Καλογεροπούλου γράφει στην κριτική της: «Η σκηνοθεσία της Μαγδαλένας Ζήρα κατάφερε χωρίς εξωτερική σκηνική δράση και με οδηγό τη γλώσσα του κειμένου, να φωτίσει λεπτομερώς κάθε ψυχική διεργασία της ηρωίδας».⁶⁰⁶ Ο Σαββινίδης σχολιάζει: «η Μαγδαλένα Ζήρα αποτύπωσε ιδανικά το σύμπαν, με λυμένα τα χέρια από τη δομή και την ατμόσφαιρα του κειμένου, αλλά και τα υπόλοιπα υψηλής ποιότητας υλικά: τα εξαιρετικό εικαστικό περιβάλλον (Γιώργος Χιώτης, Παναγιώτης Μηνά) και μια Αννίτα Σαντοριναίου βγαλμένη από τη φαντασία του συγγραφέα».⁶⁰⁷

⁶⁰³ Το έργο έλαβε το Βραβείο Θεατρικής Συγγραφής/Θεατρικής Διασκευής/Σύνθεσης Κειμένου στα Βραβεία Θεάτρου Κύπρου (περίοδος 2013-2014), τα οποία μέχρι το 2014 ονομάζονταν Βραβεία Θεάτρου ΘΟΚ.

⁶⁰⁴ Καλογεροπούλου (2014) *Θράκα*, 29/11/2014: <http://www.thraca.gr/2014/11/13.html>

⁶⁰⁵ Μολέσκη (2014γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 14/3/2014.

⁶⁰⁶ Καλογεροπούλου (2014) *Θράκα*, 29/11/2014: <http://www.thraca.gr/2014/11/13.html>

⁶⁰⁷ Σαββινίδης (2014β) *Ο Φιλελεύθερος*, 14/4/2014.



Από την παράσταση *Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου!* αρχείο ΘΟΚ

Ο Πάρις Ερωτοκρίτου σκηνοθέτησε για την Fresh Target Theatre Ensemble τον μονόλογο του Γιώργου Τριλλίδη *Νίτσα* (2016), βασισμένο στη ζωή της Νίτσας Χατζηγεωργίου, αγωνίστριας της ΕΟΚΑ, που βρέθηκε νεκρή το 1968 σε ηλικία 37 χρονών. Ωστόσο, ο Τριλλίδης δεν πραγματεύεται τα ανδραγαθήματα της πρωταγωνίστριας κατά τη διάρκεια του Αγώνα, ούτε τα βασανιστήρια που υπέστη από τους Άγγλους και τις τεράστιες δυσκολίες που αντιμετώπισε μετά την Ανεξαρτησία, ούτε καν τις αντικρουόμενες εκδοχές σχετικά με τον θάνατό της. Αντίθετα, διερευνά και αποτυπώνει το εσωτερικό τοπίο μιας γυναίκας που βρίσκεται, λόγω συγκυριών, συνθηκών ή επιλογών, στο περιθώριο. Η *Νίτσα*, ως θεατρικό έργο κέρδισε τις εντυπώσεις των κριτικών: «Ο Γιώργος Τριλλίδης, μαζί με όλους τους συντελεστές της παραστάσεως, μας έδωσε/έδωσαν ένα έργο-σταθμό στη σύγχρονη δραματουργία της Νήσου»,⁶⁰⁸ «[Το έργο] κατάφερε κάτι σπάνιο για την κυπριακή μυθοπλασία [πεζογραφία, θέατρο ή κινηματογράφος] –να αγγίζει αυτά τα φαινόμενα χωρίς να πάρει «κομματική» ή «εθνική» θέση. Το πολιτικό γίνεται επιτέλους προσωπικό και στην κυπριακή τέχνη».⁶⁰⁹ Επίσης, γράφτηκε: «[Το έργο] ανοίγει δρόμο προς τα θέματα τα οποία δεν είχαν φωτιστεί από τα θεατρικά φώτα, αντιμετωπίζει θαρραλέα τα ταμπού που επικρατούσαν στην κυπριακή

⁶⁰⁸ Παπαθανασίου (2016) *Η Σημερινή*, 24/4/2016, 4.

⁶⁰⁹ Κακούρης (2016) *Πολίτης*, 18/4/2016 [http://politis.com.cy/article/nitsa-tzemaligie]:

θεατρογραφία [...] Ο Γιώργος Τριλλίδης με το υψηλών αξιώσεων θεατρικό του αναδεικνύεται και σε ένα πολλά υποσχόμενο δραματουργό». ⁶¹⁰

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Ερωτοκρίτου εντυπωσίασε, επίσης, την κριτική. ⁶¹¹ Γράφει ο Παπαθανασίου: «Η ευφυέστατη σύλληψη του σκηνοθέτη, Πάρι Ερωτοκρίτου, να σπάσει το δράμα σε δυο περσόνες [...] απογείωσε το πνεύμα του γραπτού λόγου», ⁶¹² και ο Χατζηγεωργίου αναφέρει: «Ο Πάρις Ερωτοκρίτου υπήρξε ευρηματικός στη σκηνοθετική του προσέγγιση. Ο μονόλογος μπορεί να γίνει βαρετός, ιδιαίτερα όταν έχει κάποιο μάκρος. Εδώ έσπασε τον ρόλο σε δύο για να παραστήσει με περισσότερη ζωντάνια τις δύο ιδιότητες της ηρώιδας: εκείνη της όμορφης, της αισθησιακής γυναίκας και εκείνη της απομονωμένης γυναίκας, της απόκληρης της κοινωνίας». ⁶¹³ Επιπρόσθετα, η προσωπικότητα της Νίτσας Χατζηγεωργίου αναπαρίστατο και δομείτο αισθητηριακά μέσω ηχητικών παρεμβάσεων από γυναικείο φωνητικό σύνολο, το οποίο περιέβαλλε τις ηθοποιούς. Το σκηνικό ήταν απλό και λειτουργικό, αποτελούμενο από ένα κουτί μόνο στη σκηνή στο οποίο κάθονταν οι ηθοποιοί, και ένα μικρόφωνο. Η ευρηματικότητα του σκηνογράφου Γιώργου Γιάννου, ο οποίος για τη συγκεκριμένη παράσταση απέσπασε το βραβείο Σκηνογραφίας στα Βραβεία θεάτρου Κύπρου (περίοδος 2015-2016), έγκειται στο ότι στο πάτωμα της σκηνής αποτελείτο από κρυμμένα κουτιά που συμβόλιζαν τμήματα της μνήμης της ηρώιδας, τα οποία η Παναγώτα Παπαγεωργίου ανέσυρε στην επιφάνεια κάθε φορά που το απαιτούσε η αφήγηση και «με αυτόν τον τρόπο δεν αφέθηκε η αφήγηση να διολισθήσει στη μονοτονία». ⁶¹⁴

⁶¹⁰ Χατζηγεωργίου (2016) *Άνευ*, 2016, τεύχ.59, 86.

⁶¹¹ βλ. επίσης Μαρία Χαμάλη (2018).

⁶¹² Παπαθανασίου, *Η Σημερινή*, 24/4/2016, 4.

⁶¹³ Χατζηγεωργίου (2016) *Άνευ*, τεύχ.59, 87.

⁶¹⁴ Χατζηγεωργίου (2016) *Άνευ*, τεύχ.59, 87.



Από την παράσταση *Νίτσα*, αρχείο Fresh Target Theatre Ensemble

Το έργο *Sommerfugl* (*Πεταλούδα*) της Δέσποινας Πυρκεττή ανέβηκε από το θέατρο Σκάλα (2014) σε σκηνοθεσία Μόνικας Μελέκη. Το έργο πραγματεύεται το τι και ποιος ορίζει τη ζωή ενός ανθρώπου. Είναι ένα έργο για τα όρια της μητρότητας, παρουσιάζοντάς την από δυο διαφορετικές οπτικές γωνίες: την «παραδοσιακή» και τη «σύγχρονη». Η σκηνοθετίδα επιχείρησε να ερμηνεύσει και να αποδώσει τις προεκτάσεις του κειμένου όχι μόνο καθοδηγώντας τους ηθοποιούς, αλλά κινητικά και οπτικά, μέσα από την κυκλική τους κίνηση, από τα εμβόλιμα βίντεο που λειτούργησαν ως παράθυρα προς το παρελθόν ή και τον έξω κόσμο, οπτικά σύμβολα όπως οι μισόκλειστες, αρχικά άσπρες και μετά μαύρες πόρτες, η πεσμένη κούκλα μανεκέν –αναφορά στον απόντα πατέρα– και τέλος οι αναποδογυρισμένες καρέκλες. Η Μελέκη «κερδίζει με την πρώτη της σκηνοθετική δουλειά τις εντυπώσεις, χαρήκαμε πέντε γυναικείες ερμηνείες που δεν μας άφησαν αδιάφορους και θα τις θυμούμαστε».⁶¹⁵

⁶¹⁵ Χατζήπαπα, *Πολίτης*, 4/3/2014 [http://politis.com.cy/article/sommerfugl-i-petalouda-tis-despoinas-purketti-apo-to-theatro-skala]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

Η ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΟΣ ΩΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΙΚΗ ΕΠΙΛΟΓΗ

4.1. Εισαγωγή

Η θέση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, ως σκηνοθετική επιλογή, αποτελεί ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον ζήτημα. Αφορμή για τη συγγραφή του κεφαλαίου αυτού αποτέλεσε η παρατήρηση ότι λίγο πριν από τη δεύτερη δεκαετία του 21ου αιώνα αρχίζει σταδιακά να χρησιμοποιείται η διάλεκτος, κυρίως από νέους σκηνοθέτες, ως κύρια γλώσσα της παράστασης. Η ελληνοκυπριακή διάλεκτος που, μέχρι πρόσφατα εμφανιζόταν μόνο σε συγκεκριμένα επικοινωνιακά περιβάλλοντα, όπως «τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά σκετς, κοινωνικές, χιουμοριστικές ή και δραματικές σειρές, σε διαφημίσεις αλλά και σε τηλεπαιχνίδια, που σκοπό έχουν τη διάδοση και διάσωση της κυπριακής κουλτούρας και της κυπριακής διαλέκτου»,⁶¹⁶ εμφανίζεται πλέον και στο θέατρο, αλλά μέσα σε νέο πλαίσιο.

Η χρήση της διαλέκτου στο κυπριακό θέατρο μέχρι το τέλος του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα περιοριζόταν τόσο στις κυπριακές ηθογραφίες και κωμωδίες, όσο και σε έργα δραματικού ή κοινωνικού περιεχομένου. Επιπλέον, είναι η γλώσσα της επιθεώρησης και του σκετς. Ενώ η χρήση της στο θέατρο μέχρι τότε αποτελούσε επιλογή αποκλειστικά του θεατρικού συγγραφέα, με την έλευση της νέας χιλιετίας παρατηρείται η νέα τάση να αποτελεί πλέον, όπως θα δούμε παρακάτω, συνειδητή επιλογή, κυρίως, μιας ομάδας σκηνοθετών της νέας γενιάς. Καταγράφονται δηλαδή παραστάσεις όπου ο σκηνοθέτης επιλέγει α) να ανεβάσει έργα σύγχρονων Κυπρίων θεατρικών συγγραφέων εξολοκλήρου γραμμένα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, β) να μεταγράψει ένα έργο από την ελληνική ή να μεταφράσει από τη ξένη δραματουργία εξολοκλήρου ή εν μέρει στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και γ) να επινοήσει παραστάσεις (devised theatre) στις οποίες χρησιμοποιεί τη διάλεκτο στην ολότητα της παράστασης ή σε επιλεγμένα σημεία.

Συνεπώς, μετά τις προαναφερθείσες διαπιστώσεις, θεωρείται εξαιρετικά ενδιαφέρον αλλά και χρήσιμο να εντοπιστούν, καταρχάς, οι περιπτώσεις των σκηνοθετών και παράλληλα να διερευνηθούν διεξοδικά οι λόγοι για τους οποίους ένας Κύπριος σκηνοθέτης του 21ου αιώνα

⁶¹⁶ Παπαδήμα & Κουρδής (2013) 1290.

βλ. επίσης Τσιπλάκου & Ιωαννίδου (2012), όπου μελετάται η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στην τηλεοπτική σειρά *Αίγρια Φούξια*.

επιλέγει να χρησιμοποιήσει την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στην παράστασή του, καθώς και οι τρόποι με τους αυτό επιτυγχάνεται. Επισημαίνεται ότι το ζήτημα διάλεκτος αποτελεί ένα τεράστιο κεφάλαιο με ποικίλες παραμέτρους που θα μπορούσαν να εξεταστούν, όπως η ιστορία της κυπριακής δραματουργίας, η σύγχρονη κυπριακή δραματουργία, η θέση της διαλέκτου στη δραματουργία παλαιότερα και σήμερα, καθώς και η θέση της στην κοινωνία εν γένει άλλοτε και σήμερα. Η παρούσα διατριβή επιλέγει να μελετήσει τη θέση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική πρακτική, καθότι η χρήση της στο θέατρο παρουσιάζεται, πλέον, ως σκηνοθετική τάση.

Στην Κύπρο παρουσιάζονται δύο γλωσσικές ποικιλίες της ελληνικής γλώσσας: η κοινή νεοελληνική και η ελληνοκυπριακή διάλεκτος. Χρησιμοποιούνται και οι δύο ταυτόχρονα από τους Κύπριους, αλλά λειτουργούν σε διαφορετικό πλαίσιο. Η κοινή νεοελληνική αποτελεί την επίσημη γλώσσα του κράτους και τη γλώσσα της σχολικής εκπαίδευσης, ενώ η ελληνοκυπριακή διάλεκτος είναι η μητρική γλώσσα των Κυπρίων και χρησιμοποιείται στην καθημερινή επικοινωνία. Η ταυτόχρονη/εναλλάξ χρήση τους οδήγησε τον γλωσσολόγο Σπύρο Α. Μοσχονά να μιλήσει για κατάσταση «κοινωνικής διγλωσσίας»⁶¹⁷ στην Κύπρο: «η κυπριακή διάλεκτος και η κοινή νέα ελληνική στην Κύπρο σήμερα βρίσκονται σε σχέση γλωσσικής διμορφίας, σε σχέση δηλαδή παρόμοια, και όχι όμοια μ' αυτήν μεταξύ δημοτικής και καθαρεύουσας. Η κοινή νέα ελληνική είναι στην Κύπρο ένα είδος καθαρεύουσας, που μπορεί να μην ηχεί τεχνητά όταν προέρχεται από χείλη και χέρια «Ελλαδιτών», όμως την ιδιαίτερη προσπάθεια που πρέπει να καταβάλουν για να τη χρησιμοποιήσουν «σωστά», στον γραπτό και στον προφορικό λόγο, οι Κύπριοι, εύκολα την αντιλαμβανόμαστε».⁶¹⁸ Αντίθετα, άλλοι ερευνητές, όπως ο Πετρούνιας, στο βιβλίο του *Νεοελληνική γραμματική και συγκριτική ανάλυση* αναφέρει ότι «[...] δεν είναι σωστό να μιλάμε για διγλωσσική κατάσταση στην περίπτωση π.χ. Κρητικών ή Κυπρίων, που τουλάχιστον, όταν βρίσκονται στο νησί τους δεν νιώθουν μειωμένοι να χρησιμοποιούν την τοπική διάλεκτο, παρόλο που χρησιμοποιούν την κοινή με επισκέπτες από την Ελλάδα».⁶¹⁹

⁶¹⁷ Ο Ferguson χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο αυτό, για να διακρίνει ποικιλίες της ίδιας γλώσσας στη μελέτη του Ch. Ferguson, «Diglossia revisited», στο *Studies in diglossia*, επιμ. Α. Hudson, *Southwest Journal of Linguistics* 10.1 (1991), 223. Μία από τις περιπτώσεις που μελέτησε είναι αυτή της καθαρεύουσας και της δημοτικής στην Ελλάδα την εποχή του γλωσσικού ζητήματος. Εδώ ο Μοσχονάς χρησιμοποιεί ως αντίστοιχη αναλογία το παράδειγμα της ταυτόχρονης παρουσίας της κοινής νεοελληνικής και της κυπριακής διαλέκτου στην Κύπρο.

⁶¹⁸ Μοσχονάς (2002) 902.

⁶¹⁹ Πετρούνιας (1984, 1993) 184.

Η γλωσσολόγος Μαριλένα Καρυολαίμου υποστηρίζει ότι «οι Κύπριοι ομιλητές προσεγγίζουν την πρότυπη κοινή νεοελληνική που φαντασιακά ταυτίζουν με την αθηναϊκή ποικιλία, μέσα από μια διαδικασία αναπροσαρμογής που τους οδηγεί κοντά στο γλωσσικό πρότυπο, χωρίς παρά ταύτα να το αναπαραγάγουν επακριβώς. Δημιουργείται, έτσι, μια επαρχιακή ποικιλία ελληνικής, η οποία συνδέεται με ημι(επίσημες) περιστάσεις προφορικής και γραπτής επικοινωνίας και διαφέρει από την πρότυπη ποικιλία την οποία, κατά κάποιο τρόπο εκπροσωπεί».⁶²⁰

Η θέση της διαλέκτου στο θέατρο είναι ένα πολυσυζητημένο ζήτημα παγκοσμίως. Σύμφωνα με την Doyle, η διάλεκτος είναι ένα εργαλείο σύνδεσης. Η δυνατότητα της διαλέκτου να δημιουργεί τέτοιες συνδέσεις από μόνη της την καθιστά ένα ισχυρό εργαλείο για τη μεταποικιακή γραφή, ειδικά στον χώρο του θεάτρου, με την οποία ο συγγραφέας μπορεί να δημιουργήσει οικειότητα με το τοπικό ακροατήριο. Ντόπιος ηθοποιός και ντόπιο ακροατήριο μπορούν να σχηματίσουν μια ακουστική γέφυρα, η οποία γίνεται εμφανής αν παρατηρήσει κανείς πώς προσλαμβάνει το κοινό τα αστεία που περιέχονται στην παράσταση.⁶²¹

Η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου μπορεί να χαρακτηριστεί «ως αντίσταση στην κανονιστική πίεση της στάνταρ ελληνικής, καθώς ενδυναμώνει την εθνοτική ταυτότητα, έστω και μέσα από τον παραμορφωτικό φακό της ιδεολογίας».⁶²² Ο γλωσσολόγος Γιώργος Γεωργίου υποστηρίζει ότι η κυπριακή χρησιμοποιείται σε πολλές περιπτώσεις και ως στρατηγική που σχετίζεται άρρηκτα με επικοινωνιακές συνθήκες. Η επιλογή των λέξεων εκφράζει μια ιδεολογική τοποθέτηση, ιδεολογική με την έννοια του τρόπου κατανόησης του κόσμου.⁶²³

Κατά τον Bakhtin, «κάθε λέξη προδίδει την ιδεολογία του ομιλητή» και «κάθε εκφώνημα είναι ιδεολόγημα».⁶²⁴ Παράλληλα, ο Friedrich υποστηρίζει ότι «[...] η ιδεολογία είναι ένα σύστημα, ή τουλάχιστον ένα αμάλγαμα ιδεών, στρατηγικών, τακτικών, και πρακτικών συμβόλων για την προώθηση, διατήρηση ή αλλαγή μιας πολιτισμικής τάξης· με άλλα λόγια είναι πολιτικές ιδέες εν πράξει».⁶²⁵ Το φαινόμενο της εναλλαγής κωδίκων θα πρέπει, κατά τους Meeuwis & Blommaert,⁶²⁶ να αντιμετωπιστεί από τη σκοπιά του ενός κώδικα, επιτρέποντας την καλύτερη

⁶²⁰ Καρυολαίμου (2008) 492.

⁶²¹ Doyle (2000) 168.

⁶²² Παπαδήμα & Κουρδής (2013) 1298.

⁶²³ Γεωργίου (2017) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/11/2017.

⁶²⁴ Bakhtin (1981) 429.

⁶²⁵ Friedrich (1989) 301.

⁶²⁶ Meeuwis & Blommaert (1998).

κατανόηση των υφέροντων μηχανισμών που καθιστούν την ίδια την εναλλαγή ξεχωριστό σύστημα. Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η εναλλαγή κωδίκων (κοινής νεοελληνικής και ελληνοκυπριακής διαλέκτου) δεν αντιμετωπίζεται ως το αποτέλεσμα της ανάμιξης, αλλά ως ένας κώδικας από μόνος του. Η ίδια η εναλλαγή δηλαδή φαίνεται να εξυπηρετεί συγκεκριμένες λειτουργίες.⁶²⁷

Το ενδιαφέρον για τις «ταυτότητες», κατά τον Τζιόβα, είναι ότι αποτελούν «απότοκο της γενικότερης μετατόπισης που παρατηρείται τις τελευταίες δεκαετίες από το είναι στο γίνεσθαι, από τις μονολιθικές βεβαιότητες στις μυθοπλαστικές επινοήσεις, από τη μοναδικότητα στην ποικιλότητα και από το οντολογικό στο φαντασιακό. Η ταυτότητα συνιστά διαδικασία, πράξη και παράσταση. Η λογική της ταυτότητας παλαιότερα προϋπέθετε την αναζήτηση κάποιου «αληθινού ή αυθεντικού εαυτού». Τώρα ορίζουμε την ταυτότητα ως διαδικασία ταύτισης και όχι ως πορεία ανακάλυψης ή αφύπνισης. Το ότι η ταυτότητα δεν κρίνεται πια με όρους αλήθειας ή αυθεντικότητας προκύπτει και από το γεγονός ότι ενώ όλοι οι ανταποκρινόμενοι αγώνες στο παρελθόν στηρίχτηκαν σε μια τέτοια αντίληψη της πολιτισμικής ταυτότητας, τώρα η έμφαση στη διασπορά προώθησε την υβριδικότητα της ταυτότητας».⁶²⁸ Η χρήση της διαλέκτου επιτρέπει να διαφανεί η ταλάντευση σχετικά με την πολιτιστική συνείδηση των καλλιτεχνών, αλλά ταυτόχρονα και η ανάγκη συμβιβασμού των δύο διαφορετικών πόλων της ταυτότητας.⁶²⁹

Ο Πατσαλίδης υποστηρίζει ότι «όσο πιο πολύ ανεβάζει ρυθμούς η νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, άλλο τόσο θα ενισχύεται και η αίσθηση του τόπου ως σημείου αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της εποχής. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ευρωπαϊκή δραματολογία δεν προσπαθεί να διευρύνει τους ιδεολογικούς και επικοινωνιακούς της ορίζοντες. Βεβαίως προσπαθεί, και συχνά με επιτυχία, όμως ο βασικός της όγκος εξακολουθεί να εμπνέεται από και να λειτουργεί με βάση το έθνος και τις ιδιαιτερότητες, προσδοκίες και προκαταλήψεις του εγχώριου/τοπικού πληθυσμού, του λαού».⁶³⁰ Το θέατρο σήμερα «καλείται να σκέφτεται παγκόσμια και να δρα τοπικά».⁶³¹ «Κάθε χρόνο χάνονται παγκοσμίως γλώσσες ολόκληρες,

⁶²⁷ Γεωργίου (2017) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/11/2017.

⁶²⁸ Τζιόβας, *Το Βήμα*, 6/11/2011.

⁶²⁹ Doyle (2000) 170.

⁶³⁰ Πατσαλίδης (2018) 340.

⁶³¹ Πατσαλίδης (2018) 344.

διάλεκτοι και ιδιώματα. Η διάσωση του πολιτισμικού αυτού υλικού είναι πράξη αντίστασης στην παράλογη παγκοσμιοποίηση.⁶³²

4.2. Παραστάσεις στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο

Οι παραστάσεις που παρουσιάζονται εδώ δεν αναλύονται ως προς τη σκηνοθετική τους προσέγγιση· διερευνώνται, όπως προαναφέρθηκε, οι λόγοι για τους οποίους οι Κύπριοι σκηνοθέτες επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν τη διάλεκτο ως γλώσσα της παράστασης, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους επιτυγχάνεται αυτό. Για κάποιες παραστάσεις παρατίθεται ενδεικτικά απόσπασμα από το κείμενο, ώστε να διαφανεί ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιήθηκε η διάλεκτος.

Η πρώτη μετάφραση ξένου θεατρικού έργου στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο που εντοπίσαμε ήταν η παραγωγή του θεάτρου Λέξη *Το ημερολόγιο ενός τρελού* του Nikolai Gogol (2007), σε σκηνοθεσία Σπύρου Χαραλάμπους. Πρόκειται για νουβέλα, γραμμένη το 1835 στη Ρωσία. Τον Ποπρίστσιν υποδύθηκε ο Μάριος Ιωάννου, ο οποίος αιτιολογεί την από κοινού επιλογή με τον σκηνοθέτη της διαλέκτου ως γλώσσας της παράστασης: «[...] νοιώθω ότι στα κυπριακά γίνεται κάτι μαγικό. Σε τούτη την κατάσταση που φτάνει το μυαλό του νιώθω ότι μόνον αν μιλήσω κυπριακά θα φκάλω την ενέργεια που έσιει μέσα του. Πιστεύω ότι σε τούτες τες καταστάσεις του μυαλού φκάλλεις τους ήχους που άκουσες μόλις εγεννήθηκες. Πιστεύω ότι η διάλεκτος μας μπορεί να υπηρετήσει τζαι κείμενα όπως *Το ημερολόγιο ενός τρελού*».⁶³³

Σε επίπεδο πρόσληψης της παράστασης, παρόλο που η ιστορία του Gogol έχει μεγάλη χρονική απόσταση από τον σύγχρονο Κύπριο θεατή και είναι τοποθετημένη σε ένα διαφορετικό συγκείμενο, τόσο ο σκηνοθέτης όσο και ο ερμηνευτής κατάφεραν μέσω της διαλέκτου να δημιουργήσουν εγγύτητα με το τοπικό ακροατήριο. Η Doyle, όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην εισαγωγική ενότητα του κεφαλαίου, επισημαίνει αυτή τη δυνατότητα της γλώσσας να λειτουργεί ως εργαλείο σύνδεσης, όπου ντόπιος ηθοποιός και ντόπιο ακροατήριο μπορούν να σχηματίσουν μια ακουστική γέφυρα, η οποία γίνεται εμφανής αν παρατηρήσει κανείς πώς προσλαμβάνει το κοινό τα αστεία που περιέχονται στην παράσταση.⁶³⁴ Συνεπώς, στην προκειμένη περίπτωση, η γλώσσα λειτούργησε στα χέρια του σκηνοθέτη και του ηθοποιού ως εργαλείο διά μέσου του οποίου κατέστη δυνατή η επικοινωνία ανάμεσα στον Κύπριο θεατή του

⁶³² Puchner (2018).

⁶³³ Μάριος Ιωάννου, Πρόγραμμα παράστασης *Το ημερολόγιο ενός τρελού* (Θέατρο Λέξη).

⁶³⁴ Doyle (2000) 168.

21ου αιώνα και την ιστορία του Gogol που γράφτηκε στη Ρωσία τον 19ο αιώνα. Το γεγονός ότι η παράσταση επαναλήφθηκε πολλές φορές κατά τα επόμενα χρόνια αποτελεί απόδειξη της απήχισής της στο κοινό. Η Κατσούρη χαρακτήρισε την παράσταση «εκπληκτική», επισημαίνοντας ότι η μετάφραση στη διάλεκτο ήταν επιτυχημένη «χωρίς να προδίδει την κοινωνικοπολιτική κριτική του Γκόγκολ που φαντάζει διαχρονική». Επίσης, σχολιάζοντας την παραπάνω άποψη του ηθοποιού Μάριου Ιωάννου, αναφέρει: «θα συμφωνήσω ότι η οικειότητα της γλώσσας μας και η ζεστασιά της μπορεί να βοηθήσουν ως ένα βαθμό για να προβάλεις συναισθήματα [...]».⁶³⁵ Η σκηνοθέτιδα Μαρία Κυριάκου γράφει για την παράσταση: «[...] Η γλώσσα να κυλά σαν το νερό και εγώ μαγεμένη να ελκύομαι απ' αυτή την απόλυτη οικειότητα που μου προσφέρει. Χωρίς σχεδόν καθόλου σκηνικό, μόνο μερικά σκηνικά αντικείμενα, η γλώσσα μου μετέδωσε μυρωδιές, χώρους, ήχους. Και όσο μακριά και να ήταν η Ρωσία του Gogol, εγώ ένιωσα τα πάντα εδώ, στην Κύπρο, στη γλώσσα μου και θυμάμαι την καρδιά μου να χτυπά στο σπαρακτικό άκουσμα της πιο οικείας μας λέξης: «μάμμα».... Γιατί αυτό που δεν καταλαβαίνεις μπορείς να το αισθάνεσαι, γιατί η γλώσσα είναι ρυθμός, γιατί ρυθμός είναι ζωή και γιατί ζωή είναι το θέατρο».⁶³⁶

Απόσπασμα⁶³⁷ από Το ημερολόγιο ενός τρελού:

«67 Φεβρουαρίου

Επιτέλους, είμαι Μαδρίτη. Εγίναν ούλλα τόσα γλήορα που εν επρόλαβα να πάρω αναπνοή. Σήμερα εμφανιστήκαν μας οι εντιμότατοι πρεσβευτές της Ισπανίας. Ακολούθησά τους στην άμαξα. Μέσα σε μιαν ώρα ήμασταν Ισπανία. Εντυπωσιάστηκα με την ταχύτητα. Παράξενο τόπος το βασίλειό μου. Μόλις εμπήκαμε μέσα είδα ανθρώπους ξιουρισμένους, ούλλοι τους ξιουρισμένοι, σίουρα θα ήταν ευγενείς ή στρατιώτες. Όπως με κρατούσε που το σιέρι, σε μια στιγμή εκούντησε με μες σε ένα δωμάτιο. «Κάτσε εκεί κι αν ξαναποκαλέσεις τον εαυτό σου βασιλιά των Ισπανών, θα πράξω τα πρέποντα». «Είμαι ο βασιλιάς των Ισπανών», εφώναξα τζ' ήρταν μου θκυο μπαστούνιές πα' στη ράσιη που παρολίγον να κλάψω μα εσυγκρατήθηκα, γιατί εκατάλαβα πως ήταν το τελετουργικό των Ισπανών. Ήταν η χειροτόνησή μου. Έμεινα μόνος μου μες στην κάμαρη. Είπα να δω τες υποθέσεις του κράτους. Ανακάλυψα ότι η Κίνα τζαι η Ισπανία εν η ίδια χώρα, για αυτόν άμα γράφετε πα' στην κόλλα Ισπανία να σημαίνει Κίνα τζι' άμα γράφετε Κίνα να σημαίνει Ισπανία. Ελυπήθηκα πολλά για την άλλη μου ανακάλυψη που εν να γίνει αύριο, αύριον, η ώρα εφτά το απόγευμα, η γη θα κάτσει που πάνω που το φεγγάρι. Τούτον αναφέρει το τζαι ο γνωστός χημικός Ουέλινγκτον. Εσκέφτηκα πόσον εύθραυστο πράμα εν το φεγγάρι. Ο λόγος που εν έτσι εν επειδή έγινε που σκάρτα υλικά. Έκαμεν το ένας κουτσός μαραγκός που εν είσιε ιδέα

⁶³⁵ Κατσούρη (2007β) *Άνευ*, τεύχ.24, 81.

⁶³⁶ Κυριάκου (2017) *Χαραυγή*, 6/8/2017.

⁶³⁷ Σε όλα τα αποσπάσματα από τα κείμενα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο που παρατίθενται, διατηρείται η γραφή που χρησιμοποίησαν οι συγγραφείς τους.

που φεγγάρκα. Για να το κάμει εχρησιμοποίησε πισσωμένο σσιονί τζαι λάδι ελιάς. Για αυτόν σε ούλλη τη γη βρωμεί τζαι πρέπει ο κόσμος να παρπατά με τη μούττη του κλειστή». ⁶³⁸

Την επόμενη χρονιά (2008), ο Πάρις Ερωτοκρίτου μετέφρασε στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και παρουσίασε με την Fresh Target Theatre Ensemble τον *Εραστή* ⁶³⁹ του Harold Pinter, τοποθετώντας το έργο στην κυπριακή πραγματικότητα. Ο σκηνοθέτης προσπάθησε να δημιουργήσει μέσω των ηρώων την εικόνα ενός σύγχρονου ζευγαριού στην Κύπρο, το οποίο λόγω σπουδών στο εξωτερικό ενίοτε χρησιμοποιεί και την αγγλική γλώσσα. Σύμφωνα με τον Ερωτοκρίτου, στόχος ήταν η δημιουργία οικειότητας ανάμεσα στον Κύπριο θεατή και της ιστορίας του Pinter μέσω της ντοπιολαλιάς. ⁶⁴⁰ Η παράσταση έλαβε χώρα σ' ένα διαμέρισμα, όπου οι θεατές βρίσκονταν στον ίδιο χώρο με τους ηθοποιούς, όντας αναπόσπαστο μέρος της παράστασης. Σε δημοσιεύματα αναφέρεται η άμεση σύνδεση της παράστασης με την εικόνα που παρουσιάζει ο σημερινός Κύπριος ως προς τα θέματα που τον απασχολούν: «ο *Εραστής* ασχολείται με την σεξουαλικότητα, την κοινωνική καταπίεση και την αναζήτηση ταυτότητας στην Κύπρο του 2000», ⁶⁴¹ «η παράσταση έχει άμεση σχέση με τη σύγχρονη αστική κυπριακή πραγματικότητα». ⁶⁴²

Η παράσταση του Ερωτοκρίτου, όπως και το *Ημερολόγιο ενός τρελού* του Χαραλάμπους, αποτέλεσαν το έναυσμα για τη μετάφραση ξένης δραματουργίας στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, καθώς και για τη χρήση της διαλέκτου πέραν του πλαισίου, το οποίο γνωρίζαμε μέχρι τότε (ηθογραφία, δραματικά έργα, κωμωδίες, επιθεώρηση, σκετς). Η χρήση της διαλέκτου για μεγάλη χρονική περίοδο, κυρίως, στην τηλεόραση με τις κωμικές σειρές, λειτουργούσε ως μέσο πρόκλησης γέλιου. Στο γεγονός αυτό οφείλεται και η προκατάληψη που επικρατούσε απέναντι

⁶³⁸ Αρχείο Μάριου Ιωάννου.

⁶³⁹ Ο *Εραστής* αποτέλεσε μέρος της κυπριακής εκπροσώπησης στην Κουατριενάλε Σκηνογραφίας της Πράγα το 2011 (PQ11) με τίτλο: «Στο κεντρικό σημείο ενός μεταβαλλόμενου κόσμου: Urban Ready-Mades» [<http://www.fresh-target.com/el/o-εραστης-2008>]

⁶⁴⁰ Συνέντευξη Πάρι Ερωτοκρίτου στη γράφουσα (5/3/2017).

⁶⁴¹ *Time Out* (Cyprus): <http://www.fresh-target.com/el/o-εραστης-2008> (δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί η πρωτότυπη πηγή).

⁶⁴² *Πολίτης*: <http://www.fresh-target.com/el/o-εραστης-2008> (δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί η πρωτότυπη πηγή).

στη διάλεκτο. Συνεπώς, οι σκηνοθέτες αυτοί προσπάθησαν να απενοχοποιήσουν την ελληνοκυπριακή διάλεκτο και να της προσδώσουν μια πολιτική διάσταση.

Ο Ερωτοκρίτου επιχείρησε ακόμα μια μετάφραση το 2017 στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, της κωμωδίας του Ρώσου δραματουργού Alexander Ostrovsky *Σε στενό οικογενειακό κύκλο*, η οποία ανέβηκε για πρώτη φορά στην Κύπρο σε παραγωγή της Fresh Target Theatre Ensemble. Οι απόψεις της κριτικής για το εγχείρημα του σκηνοθέτη να τοποθετήσει την παράσταση στην κυπριακή πραγματικότητα, μέσω της διαλέκτου, δίστανται: «[...] Η παράσταση ήταν γεμάτη από σατιρικά κλισέ σε μια προσπάθεια του σκηνοθέτη να σατιρίσει την κυπριακή κοινωνία». ⁶⁴³ Επίσης, «η χρήση της κυπριακής διαλέκτου, δεν θεωρώ πως ήταν ένας άμεσος συσχετισμός με την κυπριακή κοινωνία. Ήταν υποβοηθητική προς αυτό το σκοπό, μα δεν χαρακτηρίζει την παράσταση. Σημαντικά επίσης υπήρξαν τα διαφορετικά διαλεκτικά χαρακτηριστικά του κάθε ήρωα του έργου», ⁶⁴⁴ και, τέλος, «ένα από τα πιο σημαντικά σημεία της σκηνοθετικής προσέγγισης είναι το γεγονός ότι το έργο παρουσιάζεται στην κυπριακή διάλεκτο». ⁶⁴⁵

Η Μαρία Κυριάκου είναι μία από τις σκηνοθέτιδες που χρησιμοποιεί αρκετά την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στις παραστάσεις της, όπως, για παράδειγμα, στο θεατρικό δρώμενο *Shopping Mall/ (first impressions + small confessions)*, που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του No Body Festival (2009), αλλά και στις παραστάσεις *Forget-me-not* (2010), *Ετ(υ)ομολογία* (2011), *WC* (2013), *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες* (2018). Η Κυριάκου συνδέει συχνά τη χρήση της διαλέκτου στις παραστάσεις της με το είδος του «θεάτρου της επινόησης», στο οποίο έχει εντυπώσει, υπό την έννοια ότι η διάλεκτος αποτελεί τη γλώσσα που χρησιμοποιείται κατά τη διαδικασία της δημιουργίας της παράστασης. Ο λόγος έχει άμεσο και οικείο χαρακτήρα, συνεπώς οποιαδήποτε προσπάθεια μεταφοράς του στην κοινή ελληνική αλλάζει τη δυναμική αλλά και την πρόσληψή του από το κοινό. Επίσης, θεωρεί ότι πολλές φορές η χρήση της διαλέκτου επιβάλλεται από τη θεματολογία των παραστάσεων, η οποία συνδέεται άμεσα με την κυπριακή πραγματικότητα. ⁶⁴⁶

Η πρώτη απόπειρα έγινε με το δρώμενο *Shopping Mall/ (first impressions + small confessions)*, που πραγματεύεται το θέμα των πρώτων εντυπώσεων που δημιουργούνται στους άλλους για

⁶⁴³ Μολέσκη (2017δ) *Ο Φιλελεύθερος*, 21/5/2017.

⁶⁴⁴ <https://avant-garde.com.cy/stiles/theatro/eida-to-se-steno-oikogeneiako-kiklo> (15/5/2017).

⁶⁴⁵ Πολυκάρπου, 07/5/2017: [<https://www.offsite.com.cy/articles/eidiseis/topika/212526-dithyramvikes-kritikes-gia-to-ergo-toy-pari-erotokritoy-vinteo>]

⁶⁴⁶ Συνέντευξη Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

μας. Τρία πρόσωπα, άγνωστα μεταξύ τους, συναντιούνται τυχαία σε ένα mall, και ακολούθως ο καθένας κάνει μια προσωπική αφήγηση⁶⁴⁷, με θέμα την πρώτη εντύπωση αυτή της γνωριμίας.

Ακολούθησε η επινοημένη παράσταση *Forget-me-not*,⁶⁴⁸ η οποία, με αφετηρία τη μνήμη, αποτελεί αναζήτηση της ταυτότητας μιας ολόκληρης γενιάς ανάμεσα στις ταυτότητες Κύπριος, Έλληνας και Ευρωπαίος. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η κοινή νεοελληνική εναλλασσόταν με την ελληνοκυπριακή διάλεκτο. Σύμφωνα με τη σκηνοθετίδα, η χρήση της διαλέκτου ήταν επιβεβλημένη λόγω της θεματολογίας του έργου, που αφορούσε την αναζήτηση της κυπριακής ταυτότητας.⁶⁴⁹ Κατά τον Λεοντάρη, η συνύπαρξη κυπριακής διαλέκτου και ελληνικού ιδιώματος αποκτά συγκρουσιακή διάσταση και αποτελεί έναν από τους ιδεολογικούς άξονες της παράστασης, γεγονός που την καθιστά μέρος του ιδεολογικού προβληματισμού της, ενώ ο μετεωρισμός ανάμεσα σε δύο (ή και τρεις αν συνυπολογίσουμε τα αγγλικά) γλωσσικούς εκφραστικούς κώδικες, φανερώνει την ειλικρινή ανάγκη των μελών της ομάδας να προσδιορίσουν την εθνική τους ταυτότητα. Η «εισβολή» των αγγλικών σε κάποια σημεία της παράστασης, προσδίδει κάποιες φορές και ειρωνική διάσταση σ' αυτή τη μικρή γλωσσική «Βαβέλ».⁶⁵⁰

Στο σημείο αυτό επικαλούμαστε τη θεωρία των Meeuwis & Blommaert, σύμφωνα με την οποία το φαινόμενο της εναλλαγής κωδίκων θα πρέπει να αντιμετωπιστεί από τη σκοπιά του ενός κώδικα, επιτρέποντας την καλύτερη κατανόηση των υφέρποντων μηχανισμών που καθιστούν την ίδια την εναλλαγή ξεχωριστό σύστημα.⁶⁵¹ Κατά τη θεώρηση αυτή, η εναλλαγή κωδίκων δεν αντιμετωπίζεται ως το αποτέλεσμα της ανάμιξης, αλλά ως ένας κώδικας από μόνος του. Ο γλωσσολόγος Γιώργος Γεωργίου υποστηρίζει ότι η ίδια η εναλλαγή φαίνεται να εξυπηρετεί συγκεκριμένες λειτουργίες.⁶⁵² Συνεπώς, θα λέγαμε ότι η εναλλαγή του γλωσσικού κώδικα στην παράσταση της Μαρίας Κυριάκου αποτελεί μια ιδεολογική προσέγγιση του ζητήματος της ταυτότητας. Το ενδιαφέρον που παρατηρείται για το θέμα της ταυτότητας τα τελευταία χρόνια, αποδίδεται από τον Τζιόβα στη γενικότερη μετατόπιση από το «είναι» στο «γίνεσθαι», από τις μονολιθικές βεβαιότητες στις μυθοπλαστικές επινοήσεις, από τη μοναδικότητα στην

⁶⁴⁷ Πρόκειται για προσωπικές αφηγήσεις των ηθοποιών με θέματα που τους απασχολούσαν και ενέπιπταν στο γενικό θέμα της παράστασης.

⁶⁴⁸ Η παράσταση αναλύεται στο κεφάλαιο 5.

⁶⁴⁹ Συνέντευξη της Μαρίας Κυριάκου στη γράφουσα (Λευκωσία, 30/11/2016).

⁶⁵⁰ Λεοντάρη (2020) 435-436.

⁶⁵¹ Meeuwis & Blommaert (1998).

⁶⁵² Γεωργίου (2017) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/11/2017.

ποικιλότητα και από το οντολογικό στο φαντασιακό. Τώρα ορίζεται η ταυτότητα ως διαδικασία ταύτισης και όχι ως πορεία ανακάλυψης ή αφύπνισης. Η έμφαση στη διασπορά προώθησε την υβριδικότητα της ταυτότητας.⁶⁵³ Κατά την Doyle, η χρήση της διαλέκτου επιτρέπει να διαφανεί η ταλάντευση σχετικά με την πολιτιστική συνείδηση των καλλιτεχνών, αλλά ταυτόχρονα και η ανάγκη συμβιβασμού των δύο διαφορετικών πόλων της ταυτότητας.⁶⁵⁴

Απόσπασμα από το *Forget-me-not*:

«ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Είπε μου μια φίλη μου πως η γιαγιά της ετυφλώθηκε μετά την προσφυγιά που το μαράζι της. Τη νύχτα που τζοιμάται λέει, βλέπει το σπίτι της, βλέπει πως πάει πίσω. Ζει μέσα που τα όνειρα της, μέσα που την μνήμη! Έννεν απίστευτο;
ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Ο παππούς μου έλεε συνέχεια ιστορίες που τα παλιά, ιστορίες που τις ακούσαμε πάνω που 20 φορές την κάθε μια. Κάθε φορά που μας τις έλεε εβίωνε τες.
ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Είπα σας την ιστορία που ήμουν στα πλοία τζαι εδούλευκα μάειρας;
ΜΑΡΙΑ: Ναι παππού κανεί τζαι εμάθαμε την πόξω!
ΑΝΤΡΕΑΣ: Τότε που ήμουν στην Αγγλία. Ξέρεις φτώσια που είσσε; Εν είχαμε να φάμε. Εγυρεύκαμε ποφάγια μες τους καλάθους. Εμπήκαμε λαθραία μες το πλοίο που έφευκε, γιατί ήταν να μας πιάουν στρατιώτες να μας στείλουν στον πόλεμο. Όσο τζι' εγλιτώσαμε την! Εβοήθησε μας η Παναγία!
ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Ε παππού άλλαξε λλίο ρεπερτόριο!
ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Δοξάζω τ' όνομαν της! Η Παναγία ήταν πάντα δίπλα μου. Μια φορά είχα τον παπά σας τζαι τη θεία σας μεσ' το Reugeot. Θυμάστε το Reugeot; Έβρεσιε πάρα πολλά (πάλι η ίδια αναταραχή από τους υπόλοιπους με τη βροχή), εκοντέψαμε να [...].»⁶⁵⁵

Επιπρόσθετα, η Κυριάκου χρησιμοποίησε την ελληνοκυπριακή διάλεκτο σε δύο ακόμη παραστάσεις «θεάτρου της επινόησης», *Ετυ(ο)μολογία*⁶⁵⁶ και *W.C.*⁶⁵⁷ Στην παράσταση *W.C.* (2013) παρατηρείται και πάλι η εναλλαγή στον γλωσσικό κώδικα, όπου χρησιμοποιήθηκε η διάλεκτος σε συνδυασμό με την κοινή νεοελληνική, όταν ο λόγος εκφερόταν από μια ηθοποιό ελληνικής καταγωγής.

⁶⁵³ Τζιόβας, *Το Βήμα*, 6/11/2011.

⁶⁵⁴ Doyle (2000) 170.

⁶⁵⁵ Αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

⁶⁵⁶ Η σκηνοθετική προσέγγιση της παράστασης αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

⁶⁵⁷ Η σκηνοθετική προσέγγιση της παράστασης αναλύεται στο κεφάλαιο 3.

Απόσπασμα από την *Ετο(ο)μολογία*:

«Είμαι στην τράπεζα ... περιμένω ... χρωστώ ... χρωστώ το φως, το νερό... περιμένω...»
Έ την έφτασε!
Κούκλα, κούκλα, Μαρία μου, είσαι κούκλα, το νυφικό σου εν υπέροχο, τα μαλλιά σου τέλεια!
Που να σταθώ, δαμέ; Δαμέ εν καλά; Εντάξει, εντάξει.
Έχω άγχος.
Έν ιξέρω που να βάλω τα σιέρκα μου δαμέ, οξά δαμέ;
Εν παράξενο, εν ιξέρω γιατί αλλά στην εκκλησία καταλήγουμεν ούλλοι με τα σιέρκα μας μπροστά που τα γεννητικά μας όργανα.
Έλα, μάμμα, ναι, τι; Γιατί φοάσαι; Έννεν κανέννας στο σπίτι; Εν' εντάξει. Μεν φοάσαι, μάμμα. Κάτσε στον κήπο τζι' ώσπου να μετρήσεις τα λουλούδια κάποιος εννά 'ρτει.
Έλα, πρέπει να σε αφήσω, αρχίζει το μυστήριο, γεια, γεια.
Φοάται η μάμμα μου.
Σαν την κυρία Χαρίκλεια.
«Καλησπέρα κυρία Χαρίκλεια, τι κάμνετε;»
«Καλησπέρα γιε μου, καλά είμαι, εσύ;»
«Καλά, ευχαριστώ!»
Η κυρία Χαρίκλεια κάθεται στη βεράντα του σπιθκιού της, σιειμώνα, καλοτζαίρι.
Κάθεται, πλέκει τζιαι περιμένει κάποιον να φανεί για να την σιαιρετήσει να μεν ινιώθει μόνη της. Τούτον εν το βραζιλιάνικο της ζωής της.
Τρώει με το αυτί μου.
Εν σιουρκάζουμαι.
Έν μπορώ να μείνω σταθερός στην ίδια θέση.
Τωρά έχουμεν ούλλοι τα σιέρκα μας μπροστά που τα γεννητικά μας όργανα.
Τραβούν μας βίντεο τζιαι έννα με θωρούν τζιαι να λαλούν μα ίντα πό 'παθεν τούτος.
Μα πόσες φωτογραφίες! Τι τες κάμνουν;
Πόσες φωτογραφίες φκαίνουν κάθε μέρα άραγε; Εκατομμύρια, digital!»⁶⁵⁸

Απόσπασμα από το *WC*:

«**ΣΩΣΩ**: Πήγες ποτέ σου σε πορεία;
ΜΑΡΙΟΣ: Ναι.
ΣΩΣΩ: Σε πορεία πήγες;
ANNA: Ναι.
ΣΩΣΩ: Έχεις πάει σε πορεία;
ΑΝΤΡΗ: Ναι.
ΣΩΣΩ: Αντιπολεμική;
ΜΑΡΙΟΣ: Όχι.
ΣΩΣΩ: Αλλά;
ΜΑΡΙΟΣ: Για την κρίση.
ΣΩΣΩ: Και πώς ένιωσες;
ΜΑΡΙΟΣ: Ένωσα ότι εν εμπορούσα να αντιδράσω.
ΣΩΣΩ: Γιατί;

⁶⁵⁸ Αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

ΜΑΡΙΟΣ: Γιατί όποια τζαι να ήταν η επιλογή... πάλε είσαι δέσμιος μιας κατάστασης που εν μπορείς να την ελέγξεις.

ΣΩΣΩ: Δηλαδή δεν υπάρχει ελπίδα;

ANNA: Εγώ θέλω να πιστεύω ότι υπάρχει. Εθκιάβαζα πρόσφατα μια συνέντευξη κάποιου καθηγητή Ανθρωπολογίας στην Αμερική τζαι έλεεν ότι πρέπει να αρχίσουμε να οραματιζόμαστε το μέλλον μετά τον καπιταλισμό. Τζαι σκέφτομαι ότι πραγματικά θα μου άρεσκε αν κάποια στιγμή στο μέλλον, κάποιος εθκιάβαζε στην ιστορία ότι τότε ήρτε το τέλος του καπιταλισμού.

ΑΝΤΡΗ: Ναι αλλά πώς γίνεται τούτο πλέον; Δαμέ που εφτάσαμε; Πώς πάεις στο μετά; Υπάρχει πια δυνατότητα για επανάσταση;

ΣΩΣΩ: Και τι είναι επανάσταση;

ΜΑΡΙΟΣ: Έν ιξέρω, τούτο που σταματά τη ροή των πραγμάτων, ρε παιδί μου. Η αλήθεια είναι ότι ντρέπομαι. Όταν προσπαθώ να σκεφτώ την έννοια της επανάστασης με βάση τον τόπο που εγεννήθηκα τζαι εμεγάλωσα, ντρέπομαι. Γιατί η επανάσταση εν συνυφασμένη με τον εθνικισμό. Εν μπορώ να μιλήσω για επανάσταση.

ΑΝΤΡΗ: Εσύ; Τι νομίζεις; Πώς αλλάζουν οι δομές της κοινωνίας;

ΣΩΣΩ: Εγώ δεν ξέρω. Το μόνο που ξέρω είναι ότι πρέπει να αρχίσουμε να λέμε την αλήθεια. Να μην κρυβόμαστε πίσω από το δάκτυλό μας δηλαδή.

ANNA: Εγώ νιώθω σαν να τζαι το αμερικάνικο όνειρο έγινεν εφιάλτης τζαι πρέπει επειγόντως να ξυπνήσουμε». ⁶⁵⁹

Στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο είναι γραμμένο και το κείμενο της αφηγηματικής παράστασης *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες* (2018), σκηνοθετημένης από την Κυριάκου και βασισμένης σε δεκαπέντε ποιήματα της ομότιτλης ποιητικής συλλογής της Στέλλας Βοσκαρίδου-Οικονόμου. Παρουσιάζεται η γυναίκα μέσα από το διαχρονικό πρίσμα των κοινωνικών στερεοτύπων με κωμικό αλλά, ταυτόχρονα ιδιαίτερα αυτοσαρκαστικό, τρόπο. Οι κριτικές για την παράσταση δίστανται. Σύμφωνα με μία από αυτές, «η παράσταση προσδοκά επίσης να φέρει το κοινό πιο κοντά στην αντίληψη του κυπριακού ιδιώματος ως πολιτισμικού εργαλείου που παράγει νόημα και κριτική σκέψη –δεν είναι φολκλόρ, αλλά κομμάτι μας όμορφο και ιδιότυπο!»⁶⁶⁰ Επίσης, χαρακτηρίστηκε από την Τζιαούρη ως μια παράσταση δημιουργική και πρωτότυπη με έντονο ρυθμό και μουσικότητα, που εξασφαλίζεται από τη χρήση και μόνο της ελληνοκυπριακής διαλέκτου.⁶⁶¹ Στον αντίποδα, η Χαμάλη σχολιάζει τη σκηνοθετική προσέγγιση της Κυριάκου, η οποία δίνει έμφαση στη μουσικότητα που δημιουργεί η διάλεκτος, αλλά δεν καταφέρνει να τις εντάξει σε ένα κοινωνικό πλαίσιο: «ο ήδη αποδομημένος και αφαιρετικός λόγος της Στέλλας Βοσκαρίδου Οικονόμου αποδομήθηκε ακόμη περισσότερο από τη Μαρία Κυριάκου, η οποία τον “έσπασε” σε λέξεις, συλλαβές και

⁶⁵⁹ Αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

⁶⁶⁰ <https://avant-garde.com.cy/theamata/anagelasta>

⁶⁶¹ Τζιαούρη (2018) *Άνευ*, τεύχ.67-68, 91.

φθόγγους που σκορπίστηκαν άτακτα σε όλες τις ηθοποιούς [...] Το αποτέλεσμα ήταν τα χαρακτηριστικά της μιας να μπερδεύονται με τους ήχους της άλλης και ο θεατής να αδυνατεί να δημιουργήσει ένα πιο χειροπιαστό αφήγημα για την κάθε γυναίκα ξεχωριστά, να τους δώσει υπόσταση, σάρκα και οστά. Η έμφαση που δόθηκε στο εικαστικό κομμάτι, αλλά και στην ανάδειξη της μουσικότητας και του ρυθμού της διαλέκτου μέσα από τη διαρκή επανάληψη και τον υπερτονισμό των λέξεων και των συλλαβών λειτούργησε, πιστεύω, εις βάρος της ουσιαστικής υπόστασης αυτών των γυναικών, οι οποίες παρέμειναν αποπλαισιωμένες και ανέντακτες σε οποιοδήποτε συγκείμενο. Μπόρεσα να τις δω και μπόρεσα να τις ακούσω. Αλλά δεν μπόρεσα να τις αισθανθώ, ούτε και να τις αναγνωρίσω. Δεν μπόρεσα να τις φέρω στο δικό μου παρόν».⁶⁶²

Απόσπασμα από τα *Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτζες*:

«(Η ΣΣΥΛΛΟΠΕΛΛΗ II)

ΛΟΥΚΙΑ: Αννοίαν τα παραθύρκα της ψυσής του

τζαι στο πεζούλιν μανιχά μέλια που τα λουούθκια του εστάσσασιν

ΑΝΤΡΙΑ: Μέλια που τα λουούθκια του εστάσσασιν, τζαι μες τα ‘μμαθκια εθώρεν την

ΜΑΡΙΑ: Τζαι μες τα ‘μμαθκια εθώρεν την, πεζούνα μου, πεζούνα μου

ΜΑΡΙΝΑ: Πεζούνα μου, πεζούνα μου, τζι ήτουν πεζούνα τζαι το φως του

ΕΛΕΝΑ: Τζι ήτουν πεζούνα τζαι το φως του, τζαι στον λαιμόν του ο ρότσος πεζούνα

ΠΑΝΤΕΛΙΤΣΑ: Τζαι στον λαιμόν του ο ρότσος πεζούνα, τζι ήτουν πεζούνα τζι η χαρά

ΠΟΛΥΞΕΝΗ: Τζι ήτουν πεζούνα τζι η χαρά, τζι ο Θκιούλλης που προσεύχετουν πεζούνα μες την πεζούνα

ΜΑΡΙΑ: Πεζούνα μες την πεζούνα, για λλόου της εσυντύχαννεν, τζι ο κόσμος τίτσιρος που πάν’ ως κάτω εποταυρίζετουν μες τες αγκάλες της

ΑΝΤΡΙΑ: Μες τες αγκάλες της, τέθοικιαν αγάπην μπιστιτζήν τζαι μοσκομυρισμένην της είσεν

ΛΟΥΚΙΑ: Τζαι μοσκομυρισμένην της είσεν! Είσεν την σαν τον άγγελον!

ΜΑΡΙΝΑ: Τζαι τζείνη, η συλλόπελλη, σαν μεν αντρέπετουν, έφυεν τζι άηκεν τον πάνω σ’ άνεμον!

ΠΑΝΤΕΛΙΤΣΑ: Τζαι πέντε χρόνια τζι εκατόν τζαι σίλλια πεντακόσια, ετρώουντον οι γειτόνισσες, τζι οι γέροι μες τον καφενέν

ΕΛΕΝΑ (στην ΜΑΡΙΝΑ): Πκοιος της το παραλάβησεν

ΜΑΡΙΝΑ (στην ΑΝΤΡΙΑ): Πκοιος της το παραλάβησεν της συλλόπελλης

ΑΝΤΡΙΑ (στην ΠΟΛΥΞΕΝΗ): Της συλλόπελλης να έβρει άντρα νούσιμον

ΜΑΡΙΑ (στη ΛΟΥΚΙΑ): Νούσιμον, τζαι να τον ξαπολύσει

ΛΟΥΚΙΑ: τζαι να τον ξαπολύσει!»⁶⁶³

⁶⁶² Χαμάλη (2018α) *Πολίτης*, 3/6/2018.

⁶⁶³ Αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

Ο Ευριπίδης Δίκαιος⁶⁶⁴ αποτελεί την πιο χαρακτηριστική από τις περιπτώσεις σκηνοθετών που χρησιμοποιούν την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στις παραστάσεις τους. Μελετά τη διάλεκτο ως εργαλείο στη συγγραφή, στη σκηνοθεσία, στη σκηνή, στην εκφορά των ηθοποιών. Πιστεύει ότι όσο εξοικειωμένος κι αν είναι ο Κύπριος θεατής με την κοινή νεοελληνική γλώσσα, πάντοτε θα λείπει ένα καίριο κομμάτι από την ταύτιση και την επικοινωνιακή σύγκλιση. Ο Δίκαιος μετέφρασε στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και σκηνοθέτησε τα ξένα θεατρικά κείμενα: το *Vincent River* του Philip Ridley δίνοντας του τον τίτλο *X- Βύρωνος* (2012), *The Lover* (Εραστής) του Harold Pinter (2014), *This is our Youth* (Εμείς, οι νέοι ή ...τη γενιά μας!) του Kenneth Lonergan (2015), *Night of the Assassins* (Η νύχτα των δολοφόνων) του José Triana (2017). Επιπρόσθετα, σκηνοθέτησε δύο θεατρικά έργα του Αντώνη Γεωργίου, γραμμένα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο: *La belote* (2014) και *Ο θεός Γιάννης* (2019), όπως και τρία έργα, όπου η διάλεκτος χρησιμοποιείται μόνο από συγκεκριμένο χαρακτήρα μέσα στο έργο: *Ο Καραγκιόζης εκτός* (2011), το *Μπαμ!* (2015) του Γιώργου Νεοφύτου, και ένα δικό του έργο, η *Νυχταλούδα* (2016).

Η πρώτη απόπειρα έγινε στην παράσταση *Ο Καραγκιόζης εκτός*, συμπαραγωγή του Ευριπίδη Δίκαιου με την ομάδα Open Arts, βασισμένη στην παράδοση του Καραγκιόζη και στον μύθο του Μεγάλου Αλεξάνδρου και του καταραμένου φιδιού. Χρησιμοποιήθηκε η διάλεκτος μόνο στον ρόλο του Καραγκιόζη και μόνο όταν τον υποδυόταν Κύπριος ηθοποιός. Ο Καραγκιόζης βγαίνει από τον μπερντέ, χάνει τη φωνή του караγκιοζοπαίχτη και αποκτά τη δική του φωνή. Σημαντικός παράγοντας στην επιλογή αυτή ήταν η θεματολογία του έργου, που περιστρεφόταν τόσο γύρω από την καταπίεση και την ανεξαρτητοποίηση του θύματος από τον θύτη του, όσο και από τη σχέση εξουσίας ανάμεσα στον караγκιοζοπαίχτη και τον Καραγκιόζη. Πρόκειται για μια συμβολική κίνηση, η οποία υλοποιείται έμπρακτα, με τον ηθοποιό να μιλά στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο (υποδύθηκαν επίσης τον ρόλο του Καραγκιόζη σε διαφορετικές παραστάσεις ένας Έλληνας ηθοποιός στα ελληνικά και ένας Γάλλος στα γαλλικά). Στην προκειμένη περίπτωση, η διάλεκτος εξυπηρέτησε πλήρως την ιδεολογική προσέγγιση της παράστασης από τους δύο σκηνοθέτες. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι «κάθε λέξη προδίδει

⁶⁶⁴ Ο Ευριπίδης Δίκαιος σπούδασε MFA in Theatre Directing στο Middlesex University, σκηνοθεσία και υποκριτική στο Θέατρο των Αλλαγών, παραδοσιακή μουσική στο Ωδείο Φίλιππος Νάκας και χημεία στο University of Nottingham. Κύρια σκηνοθετικά μελήματα του είναι η δραματολογία, η συγγραφή, η προσαρμογή κειμένων και η χρήση της σύγχρονης κυπριακής διαλέκτου στο θέατρο ως σοβαρό μέσο έκφρασης. Ίδρυσε την ομάδα Παραπλεύρως Παραγωγές το 2009 με στόχο την προώθηση της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Κύπρο.

την ιδεολογία του ομιλητή» και «κάθε εκφώνημα είναι ιδεολόγημα»⁶⁶⁵ και σύμφωνα με τον Friedrich «[...] η ιδεολογία είναι ένα σύστημα, ή τουλάχιστον ένα αμάλγαμα ιδεών, στρατηγικών, τακτικών, και πρακτικών συμβόλων για την προώθηση, διατήρηση ή αλλαγή μιας πολιτισμικής τάξης· με άλλα λόγια είναι πολιτικές ιδέες εν πράξει».⁶⁶⁶ Συνεπώς, έχουμε ακόμη μια παράσταση, η οποία αγγίζει μεταξύ άλλων και το θέμα της ταυτότητας. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο Δίκαιος βρίσκει σε κάθε παράστασή του ένα ενδιαφέρον εκφραστικό μέσο, ώστε να προσεγγίσει ιδεολογικά το ζήτημα της ταυτότητας, όπως θα διαφανεί στην ανάλυση των παραστάσεων που ακολουθούν. Η παράσταση ανέβηκε και στις Βρυξέλες, στα πλαίσια της διοργάνωσης εκδηλώσεων από μέρους της Κύπρου στο εξωτερικό εν όψει της Ευρωπαϊκής Προεδρίας.

Ο Δίκαιος μετέφρασε και σκηνοθέτησε το έργο *Vincent River* του Άγγλου Philip Ridley μετονομάζοντάς το σε *X-Βύρωνος* (2012), σε μια συμπαραγωγή των ομάδων Point To Contemporary Theatre και Παραπλεύρως Παραγωγές. Η παράσταση, που πραγματεύεται το θέμα της ομοφυλοφιλίας, τοποθετήθηκε στην κυπριακή πραγματικότητα, με συγκεκριμένες τοπικές αναφορές όπως «Λευκωσία», «Λατσία», «Γιώρκειον»,⁶⁶⁷ «Πειθικιάς ποταμός» κ.ά. Σε συνέντευξή του ο σκηνοθέτης υποστήριξε ότι η οποιαδήποτε προσπάθεια μετάφρασης του συγκεκριμένου έργου στην κοινή νεοελληνική γλώσσα θα δημιουργούσε απόσταση ανάμεσα στην ιστορία του Ridley και του Κύπριου θεατή. Συνεπώς, η χρήση της διαλέκτου ήταν επιβεβλημένη προκειμένου να αναπτυχθεί η απαιτούμενη οικειότητα ανάμεσα στα δύο μέρη, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα κανάλι επικοινωνίας που αναγκάζει τον θεατή να δει την ιστορία, με επίκεντρο τη δολοφονία ενός ομοφυλόφιλου, μέσα στην Κύπρο και όχι έξω από αυτή.⁶⁶⁸ Συνεπώς, η ιστορία αφορά τον Κύπριο θεατή αφού τοποθετείται στον κυπριακό χώρο. Στη μετάφραση του κειμένου στην ελληνοκυπριακή είναι αξιοπρόσεκτη η προσπάθεια να γίνει διακριτό το ιδιόλεκτο των δύο ηρώων, λαμβάνοντας πάντοτε υπόψη τον ηλικιακό παράγοντα (νέος δεκαοχτώ ετών, γυναίκα σχεδόν εξήντα ετών).

⁶⁶⁵ Bakhtin (1981) 429.

⁶⁶⁶ Friedrich (1989) 301.

⁶⁶⁷ Πρόκειται για πολυτελές ξενοδοχείο της Λευκωσίας, το οποίο κτίστηκε τη δεκαετία του 1990, αλλά πολύ σύντομα εγκαταλείφθηκε μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη του.

⁶⁶⁸ Συνέντευξη Ευριπίδη Δίκαιου στη γράφουσα (Πάφος, 30/1/2019).

Απόσπασμα από το *X-Βύρωνος*:

«Αννίτα: Εξαναπήρες· μόνος σου.

Μάηκ: Τι; Πού;

Αννίτα: Στο Γιώρκειον. Στο συντόμιν σου. Ήταν η πρώτη φορά που επήρες την Βάσω αλλά εσύ εξαναπήρες.

Μάηκ: Οκ! Ναι! Και;

Αννίτα: Εσύ να μου πεις.

Μάηκ: Νομίζεις... νομίζεις ότι είμαι γκέυ;

Αννίτα: Πάντως ξέρεις τα στέκια τους.

Μάηκ: Είσαι ανώμαλη.

Αννίτα: Τζιαι ‘σύ ψεύτης.

Μάηκ: Ψεύτης;

Αννίτα: Εν έν’ συντόμιν.

Μάηκ: Είναι!

Αννίτα: Δεν είναι!

Μάηκ: Εμ-πελλάρες που λαλείς.

Αννίτα: Νομίζεις πως το άφηκα έτσι; Έψαξα ούλλες τες δικαιολογίες που θα τον επαίρναν τζιαμέ. “Προφανώς κάπου αλλού προσπαθούσεν να πάει, κ. Αστυνομικέ.” “Δεν οδηγεί πουθενά κυρία μου.”

Μάηκ: Μαλακίες.

Αννίτα: Είμαι μαννή; Τζιαι ξέρω καλά τη Λευκωσία. Είμαι δαμέ μια ζωή, γαμώ το. Είμαι εκατόν τα εκατόν σίγουρη πως δεν υπάρχει περίπτωση ο Πειθκιάς να είναι συντόμιν που τους Αγίους Ομολογητές στο Λυκαβητό. Καμία περίπτωση! Ακούεις;

Μάηκ: Είναι!»⁶⁶⁹

Στην παράσταση της Παραπλεύρωσ Παραγωγές *Εραστίς*⁶⁷⁰ του Άγγλου δραματουργού Harold Pinter, παρατηρείται εναλλαγή στον γλωσσικό κώδικα, καθώς χρησιμοποιείται η ελληνοκυπριακή διάλεκτος σε συνδυασμό με την κοινή νεοελληνική. Στόχος του σκηνοθέτη ήταν η εξερεύνηση του εργαλείου της ελληνοκυπριακής όταν αυτή συνυπάρχει με τη κοινή στη σχέση ενός ζευγαριού. Η διάλεκτος ομιλείται από τον άντρα, έναν λαϊκό τύπο, ενώ η κοινή ελληνική από τη γυναίκα, η οποία έχει ανώτερο μορφωτικό επίπεδο απ’ αυτόν. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, πρόκειται για ένα πείραμα ως προς το πώς λειτουργεί η γλώσσα στις πιο προσωπικές στιγμές ενός ζευγαριού. Στόχος του άντρα να αλλάξει το ιδιόλεκτο της γυναίκας, «κατεβάζοντας» τη γλωσσική της έκφραση στο δικό του επίπεδο, ώστε να αλλάξουν οι ρόλοι στην ερωτική τους σχέση, μιας και δεν πρόκειται για μια ισότιμη σχέση.⁶⁷¹ Παρόλο που η παράσταση αποτέλεσε αφορμή να ξεσπάσει ένας κυκεώνας συζήτησης στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για τη χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στο σύγχρονο θέατρο, οι κριτικοί

⁶⁶⁹ Αρχείο Ευριπίδη Δίκαιου.

⁶⁷⁰ Η γραφή της λέξης «Εραστίς» με –ι αποτελεί επιλογή του σκηνοθέτη.

⁶⁷¹ Συνέντευξη Ευριπίδη Δίκαιου στη γράφουσα (Πάφος, 30/1/2019).

γράφουν για την παράσταση: «ο Δίκαιος και οι δύο πρωταγωνιστές του, η Ιωάννα Κορδάτου και ο Πέτρος Γιωρκάτζης, παίζουν μια παράσταση αναπάντεχα πιντερική [...], εκείνο το πολυσύνθετο, το πιντερικό. Η παράσταση είναι ενδιαφέρουσα. Αλήθεια»,⁶⁷² «[...] αν έχει κάποιο χάρισμα ο Δίκαιος (μετά τη μεταφορά έργων στην κυπριακή) είναι η δουλειά που κάνει με τους ηθοποιούς του: διακριτικοί και ορθότατοι στο παιξιμό τους. [...] αξίζει γιατί θα απολαύσετε θέατρο χειροποίητο και ειλικρινές».⁶⁷³

Απόσπασμα από το *Εραστής*:

«ΚΩΣΤΑΣ: Ήντα ησυχία. Έλα να δεις.

Η Γεωργία πάει δίπλα του. Στέκονται χωρίς να μιλούν. [Τζι'] αν έρκουμουν σπίτιν νωρίς μια μέρα... άραγε. παύση

ΓΕΩΡΓΙΑ: [Τζι'] αν σε ακολουθούσα μια μέρα... άραγε. παύση

ΚΩΣΤΑΣ: Θα εμπορούσαμεν να πάμεν ούλλοι μαζίν κάτω για καφέ.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Γιατί κάτω; Γιατί όι δαμέ;

ΚΩΣΤΑΣ: Δαμέ; Τι περίεργη ιδέα. παύση Ο καημένος ο εραστής σου εν επέτυχεν ποτέ τούν' την θέα νύχτα, α;

ΓΕΩΡΓΙΑ: Όι. Έν' υποχρεωμένος να φεύκει πριν το σούρουπο, δυστυχώς.

ΚΩΣΤΑΣ: Εν βαρκέται τα ευλοημένα τ' απογεύματα; Τον αιώνιον καφέ; Εγώ θα έπληττα. Να συνοδεύκεται το σεξ [μόνον] με γαλατούιν τζιαι ζάχαρη. Ξενέρωμαν.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Προσαρμόζεται εύκολα. Επίσης όταν κατεβάσεις τες κουρτίνες γίνεται κατά κάποιον τρόπον σούρουπο.

ΚΩΣΤΑΣ: Ναι, υποθέτω. παύση Τι γνώμην έσει για τον άντρα σου; μικρή παύση

ΓΕΩΡΓΙΑ: Σέβεται σε.

παύση

ΚΩΣΤΑΣ: Κατά κάποιον περίεργον τρόπον συγκινεί με λλίον το γεγονός. Νομίζω μπορώ να καταλάβω γιατί σ' αρέσκει τόσον πολλά.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Είναι γλύκας.

ΚΩΣΤΑΣ: Μμμ-μμχ.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Έσει τες κακές του στιγμές, φυσικά.

ΚΩΣΤΑΣ: Όπως ούλλοι μας».⁶⁷⁴

⁶⁷² Μολέσκη (2014δ) *Ο Φιλελεύθερος*, 13/10/2014.

⁶⁷³ Μωυσέως (2014) *Πολίτης*.

⁶⁷⁴ Αρχείο Ευριπίδη Δίκαιου.

Το έργο του αμερικανού δραματουργού Kenneth Lonergan *This is our Youth*⁶⁷⁵ μεταφράστηκε και σκηνοθετήθηκε από τον Ευριπίδη Δίκαιο με τον τίτλο *Εμείς, οι νέοι ή ...τη γενιά μας!*, σε μια παραγωγή του Σατιρικού Θεάτρου. Το έργο τοποθετήθηκε στην Κύπρο τη δεκαετία του 1980, ενώ χρησιμοποιήθηκε η διάλεκτος με τοπικές αναφορές, όπως «Λευκωσία», «Λεμεσός», «Κοτσινοχωρκατίτσες», «Πλατεία Σολωμού».

Απόσπασμα από *Εμείς, οι νέοι ή ...τη γενιά μας!*:

«Οδυσσέας: Καλάν καλά, ναι.

Κάττος: Εν τζιαι επεριμένουμεν ποττέ κάτι άλλον που λλόου σου, πάντα τες ίδιες ηλιθιωδώς προβλέψιμες κινήσεις. Επέλλανες τον άνθρωπον απλά γιατί είσαι ένας μαμμόθρεφτος κλαμένος αλήτης, έπρισες τον ώσπου τζι' έθκιωξεν σε - πιθανότατα ο πιο επικίνδυνος κατασκευαστής εσώρουχων ever - μετά κατακλέφκεις τον τζιαι φέρνεις τα λάφυρα έσσω μου τζιαι περιμένεις, ξέρω 'γώ, να σε κρύψω, να σε καλύψω;

Ο Οδυσσέας πάει να μιλήσει.

Όι, σκάσε, γι' αυτόν δε σε χωνεύκει κανένας ρε, επειδή προκαλείς μας τα σειρόττερα. Εντάξει, τωρά επροκάλεσες τους ούλλους, απλά τούν' την φοράν μισούν σε ούλλοι εσέναν. Άκου ρε, προσπαθώ να σου εξηγήσω κάτι. Για το καλό σου.

Οδυσσέας: Α, μάλιστα.

Κάττος: Μάλιστα, ναι. Για το καλό σου. Άκου με ρε. Είσαι ηλίθιος. Δεν έσεις ποττέ λεφτά. Δε σε χωνεύκει κανένας. Δε σε θέλει καμιά. Όι, σοβαρά δε σε γουστάρει μία. Ποττέ. Η τελευταία σου γκόμενα ήταν στο γυμνάσιον τζιαι άντεξεν σε θκυό 'φτομάδες. Άσε που ακόμα να ξεπεράσει τη ζημιάν που της έκαμες.

Οδυσσέας: Βασικά όι, ετάραξα την.

Κάττος: Μα έν' ζωή τούτη; Μεινείσκεις με τον τζιύρη σου - το ψυχοπαθή. Κάμνει σε λιώμαν στο ξύλον κάθε φοράν που αλλάσει πουκάμισο, εμέναν χρωστάς μου συνέχεια ριάλλια, δε με πλερώνεις ποττέ - εχτός που σήμερα, αλλά ας μεν πάμεν τζιαμέ - δεν σε αντέχει κανένας γιατί είσαι έναν σπαστικόν πριχτούν τζιαι μισόν τζιαι τωρά εκατάληξες να σε βουρά που πίσω η αστυνομία; Που πάεις ρε μαλάκα;»⁶⁷⁶

Στη μετάφραση της *Νύχτας των δολοφόνων* (*Night of the Assassins*) του Κουβανού δραματουργού José Triana, παραγωγή της Point To Contemporary Theater, παρατηρούμε και πάλι μια ενδιαφέρουσα ιδεολογική προσέγγιση για το ζήτημα της γλώσσας, όπου ο Δίκαιος χρησιμοποίησε και πάλι έναν συνδυασμό ελληνοκυπριακής διαλέκτου και κοινής νεοελληνικής. Τρία αδέλφια, παγιδευμένα στο τραυματικό παρελθόν τους, αδυνατούν να

⁶⁷⁵ Στην Αμερική του 1982, τρεις άβγαλτοι νέοι επαναπροσδιορίζουν την ταυτότητά τους όταν μπλέκουν με κλεμμένα λεφτά και ναρκωτικά. Ανακαλύπτουν τι σημαίνει ευθύνη και πως αυτή αφορά πρωτίστως τους ίδιους, αλλά και πώς επηρεάζει τους ανθρώπους γύρω τους.

⁶⁷⁶ Αρχείο Ευριπίδη Δίκαιου.

σπάσουν τον φαύλο κύκλο του θύτη και του θύματος και καταφεύγουν σε φαντασιώσεις για να βρουν μια διέξοδο. Κάθε μέρα σκηνοθετούν με τρομακτική λεπτομέρεια τον φόνο των γονιών τους. Το παιχνίδι πρέπει να φτάσει στο τέλος, αλλά απουσιάζει το σθένος και η πειθαρχία να το ολοκληρώσουν. Ο σκηνοθέτης επέλεξε να παρουσιάσει αυτό το θανάσιμο παιχνίδι ρόλων ως εξής: στις σκηνές της αναπαράστασης του «εγκλήματος», της «δίκης» κ.ά. χρησιμοποιήθηκε η κοινή νεοελληνική γλώσσα, ενώ εκτός φανταστικού παιχνιδιού ρόλων χρησιμοποιήθηκε η ελληνοκυπριακή διάλεκτος, ώστε να διακρίνει με αυτό τον τρόπο τα δύο επίπεδα (πραγματικό-φανταστικό) στα οποία λειτουργεί το έργο. Οι απόψεις ως προς την πρόσληψη της παράστασης ποικίλουν. Η Μολέσκη έγραψε: «Ένας από τους κανόνες που έθεσε στην παράσταση ο σκηνοθέτης είναι η διγλωσσία. Αυτός ο κανόνας θα μπορούσε να θεωρηθεί ξένος στο αδιαχώριστο κράμα πραγματικότητας και φαντασίας, όπως το έχει δημιουργήσει ο συγγραφέας, αν στην παράσταση δεν καλύπτονταν όλα από ένα ξέφρενο παιχνίδι με αντικείμενα και με μια ασταμάτητη κινητικότητα».⁶⁷⁷ Ενώ ο Σαββινίδης σχολίασε: «για άλλη μια φορά, η γλώσσα ήταν το μεγάλο ερωτηματικό, που μετατράπηκε στο σημαντικότερο εργαλείο του σκηνοθέτη για να καταφέρει να θέσει τους προσδοκώμενους προβληματισμούς».⁶⁷⁸ Επιπλέον, χαρακτηρίστηκε «μια παράσταση ιδιότυπη αλλά άκρως ενδιαφέρουσα».⁶⁷⁹

Απόσπασμα από τη *Νύχτα των δολοφόνων*:

«**Μπέμπα:** έκρηξη Πρέπει να σηκώσουμε τα χαλιά. Ρίχτες τις κουρτίνες στο ταβάνι. Το σαλόνι δεν είναι σαλόνι. Το σαλόνι είναι κουζίνα. Η κρεβατοκάμαρα δεν είναι κρεβατοκάμαρα. Η κρεβατοκάμαρα είναι γραφείο. Αααα! Βλέπω το πτώμα της μητέρας στην πολυθρόνα, βλέπω τα δάκτυλα γύρω από το λαιμό του πατέρα. ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΤΟ ΓΚΡΕΜΙΣΟΥΜΕ ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ. μεγάλη παύση

Λάλο: Σςς... Άνοιξε την πόρτα. Σςς...

γονατίζει η Κούκα σηκώνεται αργά και ανοίγει την πόρτα σηκώνει το μαχαίρι

Μπέμπα: Πως νοιώθεις;

Κούκα: Πιο σίγουρη, πιο βέβαιη.

Μπέμπα: Εχόρτσες το;

Κούκα: Ναι.

Μπέμπα: Αλήθεια;

Κούκα: Αλήθεια.

Μπέμπα: Πάμεν πάλε;

Κούκα: Ίντα ρωτάς;

Μπέμπα: Έν' να μεν το πετύχουμεν καμιάν φοράν;

Κούκα: Τίποτε δε θα πάει λάθος.

⁶⁷⁷ Μολέσκη (2018β) *Ο Φιλελεύθερος*, 13/1/2018.

⁶⁷⁸ Σαββινίδης (2017γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 24/12/2017.

⁶⁷⁹ Κουρσάρος, «Η νύχτα των δολοφόνων και η ωδή στην τρέλα», 1/2/2018.

[<https://www.i-eidisi.com/2018/02/01/i-nychta-ton-dolofonon-ke-i-odi-stin-trela-kritiki/>]

παύση

Μπέμπα: Ήταν περίεργον που άντεξα ως το τέλος;

Κούκα: Ναι, ποτέ δεν το περιμένω που σέναν.

[**Λάλο:** Άνδρα μοι έννεπε, Μούσα, πολύτροπον, ος μάλα πολλά πλάγχθη επεί Τροίης ιερόν πτολίεθρον έπερσεν· πολλών δ' ανθρώπων ίδεν άστεα και νόον ένγω, αρνύμενος ην τε ψυχήν και νόστον εταίρων.

Λάλο: Αν μπορούσε, η αγάπη, αν μπορούσε, τίποτε όσο η αγάπη, τις αγαπώ, γιατί τις αγαπώ κτλ κτλ κτλ.

Κούκα: παίζοντας με το μαχαίρι Τι γελοίος.

Μπέμπα: Ο κακομάζαλος. Άησ' τον». ⁶⁸⁰

Ο Δίκαιος σκηνοθέτησε, επίσης, δύο έργα του Αντώνη Γεωργίου, γραμμένα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο: *La belote* (2014) και *Ο θεός Γιάννης* (2019). Το έργο *La belote* διαδραματίζεται στην Κύπρο σε δύο διαφορετικές περιόδους: η πρώτη τοποθετείται το 1998, τα χρόνια της ανόδου του χρηματιστηρίου και η δεύτερη το 2010, στην αρχή της οικονομικής κρίσης. Και στις δύο χρονικές φάσεις, μια παρέα ανδρών συναντιέται για να παίξει χαρτιά. Κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού συζητώνται θέματα που αφορούν τις ανθρώπινες σχέσεις. Το έργο χαρακτηρίστηκε ως «μια σπουδαία πράξη κοινωνικής αυτογνωσίας, η οποία λειτουργεί χάρη στην ικανότητα των δημιουργών της παράστασης να συλλαμβάνουν τις σημαντικές πτυχές του εθνικού χαρακτήρα». ⁶⁸¹ Ο Σαββινίδης έγραψε: «Με διάθεση κριτική και αυτοκριτική, η παράσταση *La Belote* διαθέτει πολλά και ισχυρά όπλα για να προσφέρει μια συναρπαστική εμπειρία θέασης. Και η καθομιλουμένη κυπριακή είναι ένα από αυτά. [...]». ⁶⁸² Επίσης, σχολιάστηκε ο τρόπος που ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης δούλεψαν την ελληνοκυπριακή διάλεκτο, «ώστε να μη θυμίζει κυπριακές τηλεοπτικές σειρές». ⁶⁸³ Ο *Θεός Γιάννης* του Αντώνη Γεωργίου, χαρακτηρίστηκε από τη Μολέσκη ως «κείμενο-σταθμός στην κυπριακή θεατρική λογοτεχνία». Στην κριτική της επισημαίνει ότι «ο συγγραφέας δεν προσφεύγει στη βοήθεια των ιστορικών γεγονότων, παλαιών ή πρόσφατων, δεν γράφει “έργο εποχής” απευθυνόμενος στη νοσταλγία του κοινού. Κοιτάζει στον καθρέφτη και το είδωλό του διασπάται στα πρόσωπα του έργου του, κοιτάζει με τόση ειλικρίνεια και παρατηρητικότητα, που μας βλέπει όλους». ⁶⁸⁴ Και

⁶⁸⁰ Αρχείο Ευριπίδη Δίκαιου.

⁶⁸¹ Μολέσκη (2014ε) *Ο Φιλελεύθερος*, 1/12/2014.

⁶⁸² Σαββινίδης (2014α) *Ο Φιλελεύθερος*, 21/12/2014.

⁶⁸³ Παναγιώτου (2014) *Ο Φιλελεύθερος*, 14/12/2014.

⁶⁸⁴ Μολέσκη (2019α) *Ο Φιλελεύθερος*, 2/3/2019.

στις δύο προαναφερθείσες περιπτώσεις θα λέγαμε ότι υπάρχει ιδεολογική ταύτιση της γραφής με τη σκηνοθεσία ως προς το ζήτημα της γλώσσας.

Απόσπασμα από το *La belote*:

«Στέλιος: (προς Πανίκο) Ναι ρε! Τούτη εν η λύση! Έννα δώκω μέσα, εν' σίουρα ριάλια, τι εν καταλάβεις; Ούλλοι βκαίνουν κερτισμένοι που το χρηματιστήριο, εμείς γιατί όι;

Μιχάλης: Εν καλά που σου λαλεί!

Πανίκος: Κανένας εν διά λεφτά έτσι.

Κώστας: Εν τα διούν, πιάνεις τα, αν κόφκει ο νους σου.

Πανίκος: Μπορεί να 'ν φούσκα όμως.

Στέλιος: Τζιαι φούσκα να 'νει, τωρά που εν' αρκή εν' θα σπάσει στα μούτρα μας! Έτσι πάει το σύστημα Πανίκο όποιος φοάται εν κερτά ποτέ του! Δε τον Μιχάλη, εγόρασε που τους πρώτους μετοχές της Τουρς, επούλησε τες τζιαι εν ήξερε που έν' να τα βάλει.

Μιχάλης: Είχα ένα σωρό τρύπες να κλείσω ρε.

Στέλιος: Τζιαι εγώ τούτο θέλω, να πάρω μιαν ανάσα που τα χρέη.

Κώστας: Έσιεις ένα σωρό έξοδα με το σπίτι, μάσιεσαι να ανοίξεις το γυμναστήριο τζιαι έν' να κάμεις τζιαι δάνειο για μετοχές;

Στέλιος: Διούν μας τα, γιατί να μεν τα πιάσουμε; Οι τράπεζες ρε βλέπουν ότι οι μετοχές κερδίζουν άρα εν θα χάσουν τα λεφτά τους.

Μιχάλης: (ανακατώνει την τράπουλα) Χαρκιά ποιος διά τωρά;

Κώστας: Διούν τα αν βάλεις το σπίτι σου υποθήκη.

Στέλιος: Έννα το βαλώ! Τζιαι δεύτερη τζιαι τρίτη υποθήκη αν χρειαστεί! Αφού έτσι πάει το πράμα, έν' να τες αγοράσω τζιαι μετά πουλώ τες που έν' να πάσειν πάνω.

Μόδεστος: Τζιαι αν δεν πάσειν πάνω;

Στέλιος: Μόδεστε ένι 'ξέρω εσένα αλλά (του κλείνει με νόημα το μάτι) εμένα ακόμα πάει πάνω (γελά) (Ο Μόδεστος χαμογελά αμήχανα, κοκκινίζει)

Πανίκος: (τον διακόπτει) Πόσα έν' να πιάσεις τωρά;

Στέλιος: Πενήντα συλλιές λίρες». ⁶⁸⁵

Σκηνοθετώντας το έργο του Γιώργου Νεοφύτου *Μπαμ!* (2015), ο Δίκαιος είχε να διαχειριστεί αρκετά ζητήματα γλώσσας, δεδομένου του συνδυασμού γλωσσικών στοιχείων που παρατηρούνται στο έργο· χρησιμοποιείται, κυρίως, η ελληνοκυπριακή διάλεκτος, κάποιες τούρκικες λέξεις και μερικές φράσεις στα ισπανικά, τα οποία ομιλούνται από έναν Αργεντινό της ειρηνευτικής δύναμης του ΟΗΕ, που υπηρετεί στην Κύπρο. Στη νεκρή ζώνη γίνεται μια έκρηξη και μέσα από τους καπνούς βγαίνουν δύο άντρες: ένας Ελληνοκύπριος και ένας Τουρκοκύπριος, χωρίς όμως να γνωρίζει ο ένας την ταυτότητα του άλλου, γιατί από την έκρηξη έχουν χάσει (προσωρινά) την ακοή τους. Τους παρακολουθούμε σε μια προσπάθεια συνεννόησης μέσα σε μια Βαβέλ γλωσσών. Η παράσταση παρουσιάστηκε και στην τουρκοκυπριακή κοινότητα με υπερτίτλους στα τουρκικά. Η Μολέσκη σχολίασε: «Συνέπεσαν

⁶⁸⁵ Αρχείο Αντώνη Γεωργίου.

η αγάπη των δύο δημιουργών για την κυπριακή διάλεκτο και η ικανότητά τους να τη χειρίζονται με τρόπο φυσιολογικό, το χιούμορ τους με έντονη ντόπια χροιά, οι ιδεολογικοί τους προσανατολισμοί και η μεγάλη έγνοια να ειπωθούν πράγματα σημαντικά για όλους». ⁶⁸⁶

Απόσπασμα από το Μπαμ!:

Κώστας: Μα με ποιον μιλάς κύριε Άκη;

Άντρας: No entiendo. (Δεν καταλάβω)

Κώστας: Βλέπει τον Άντρα. Γεια σου κουμπάρε.

Άντρας: Qué están haciendo ahí? Están locos? (Τι κάνετε εκεί μέσα; Είστε τρελλοί;)

Κώστας: Ναι. Εν σε ακούουμεν. Εκουφάναμεν τζιαί ο ένας τζιαί ο άλλος. Που το μπαμ.

Άντρας: Sí, se volvieron locos. (Χάσατε το μυαλό σας.)

Επόμενες δύο ατάκες μαζί:

Κώστας: Δεν σε ακούμεν είπα σου είμαστεν κουφοί.

Ακίγ: Be effendi, sağır olduk patlamadan. Dedim ya sağa duymayık. (Κύριε που την έκρηξη, που

σου είπα, επειραχτήκαν τ' αφκιά μας τζιαί δεν ακούμεν.)

Κώστας: Κύριε Άκη ένας να μιλά για να καταλαβαίνει ο άνθρωπος. Άτε! Κυρίε μείνε τζιαμέ που είσαι. Έσκει νάρκες δαμέ. ⁶⁸⁷

Στο ίδιο μοτίβο κινείται η *Νυχταλούδα* (2016), έργο του Ευριπίδη Δίκαιου, στο οποίο ο συγγραφέας προσπάθησε να αντιμετωπίσει τη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία χρησιμοποιώντας την ποικιλία των γλωσσών που παρατηρείται σε αυτή: ελληνοκυπριακή διάλεκτος, αγγλικά με ινδική προφορά, κοινή νεοελληνική γλώσσα και greeklish. Παρελαύνουν από τη σκηνή ο Κύπριος, ο Ελλαδίτης, ο Ινδός, οικονομικός μετανάστης που δουλεύει στην Κύπρο, και ένας τύπος, που έχει επιλέξει τη μη επικοινωνία με όσους, κατά τη γνώμη του, δεν το αξίζουν, και με όσους αξίζουν επικοινωνεί με μηνύματα στο κινητό σε greeklish, τα οποία προβάλλονταν στην οθόνη. Στο έργο, εκτός από το γλωσσικό χάσμα γενεών, θίγεται και το ζήτημα του χάσματος μεταξύ της ελληνοκυπριακής διαλέκτου και της κοινής νεοελληνικής. Η παράσταση θεωρήθηκε από τον Σαββινίδη «μελέτη πάνω στο ζήτημα της γλώσσας και της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων στις σύγχρονες κοινωνίες, όμως σαφώς και μια εξωτερίκευση της έντονης τάσης του συγγραφέα να υπερασπιστεί την κυπριακή διάλεκτο». ⁶⁸⁸ Η Μολέσκη, παρουσιάζοντας αναλυτικά όλους τους προβληματισμούς του Δίκαιου σχετικά με τη γλώσσα, όπως αυτοί διαφαίνονται στο κείμενό του, καθώς και τους σκηνικούς τρόπους που χρησιμοποίησε για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα, θεωρεί την παράσταση «πολύ

⁶⁸⁶ Μολέσκη (2015β) *Ο Φιλελεύθερος*, 13/12/2015.

⁶⁸⁷ Αρχείο Γιώργου Νεοφύτου.

⁶⁸⁸ Σαββινίδης (2016) *Ο Φιλελεύθερος*, Μάιος.

ενδιαφέρουσα παραγωγή, στην οποία οι προβληματισμοί βρήκαν εντυπωσιακή έκφραση στη σκηνική τους παρουσίαση».⁶⁸⁹

Απόσπασμα από τη *Νυχταλούδα*:

«**BIKTOP**: I would like to buy a car. Me and my girlfriend walk everywhere. I like to take the bus but it is very difficult to go to the countryside. This island is very beautiful. We want to see the forests and the fields, and spend some time listening to the birds. In India we have noise everywhere, people shouting and engines and pollution. My father's family would go one weekend every month to the summer house, next to the lake. When I work I forget that we are animals and we need the nature. The sea here is lovely, very clean water. Maybe I should buy a small boat instead of a car. I am very good at fishing; Oooh, I know, I know, I will fish and then make a light curry for her, we can have a romantic dinner together.

ΘΩΜΑΣ: κρατά ξυλωμένον έναν G3 [στρατιωτικόν όπλον] Τούτον πάει δαμέ. Τζιαι τούτον, δαμέ. Μετά βάλλεις το κλείστρον, χωρίς το κλείστρον δεν κάμνεις τίποτε, φακκά της σφαίρας που πίσω τζιαι αναφλέγεται ο πυροδοτικός μηχανισμός, δηλαδή το παρούτιν παίρνει φωθκιάν τζιαι ούλλα τα αέρια κουντούν τη σφαίρα που την κάννην. Η κάννη έσειε μέσα ραδβώσεις τζιαι αναγκάζει τη σφαίραν να γυρίζει πολλά γλήορα οριζόντια, όπως το βέλος, για να πααίννει ίσια. Τζιαι μετά ζιπ. Πτώμαν. Οι Οηέδες έχουν πιο μιτσιές σφαίρες γιατί άμα σκοτώσεις κάποιον ετέλειωσεν. Τούτοι πληγώνουν τον τζιαι αναγκάζονται θκυο με τέσσερα άτομα να τον κουβαλούν. Ειρηνευτική δύναμη λαλούν σου. Βασικά έν' Εγγλέζοι του κανονικού στρατού τζιαι βολεύκουνται κάπου που έν' ήρεμα. Εχτός αν έν' Νικαράουαν ή κάτω».⁶⁹⁰

Κλείνουμε την αναφορά στον Ευριπίδη Δίκαιο με την παράθεση ενός αυτούσιου αποσπάσματος από συνέντευξή του, όπου εξηγεί γιατί επιλέγει να χρησιμοποιεί την κυπριακή στις παραστάσεις του:

«Γιατί έν' υπέροχη –σφύζει που μουσική, ηχοχρώματα, αστεία, γειωμένην τραγικότητα. Εμπεριέχει γλωσσικές αντιστίξεις που δύσκολα ξεχωρίζουν, αλλά πιστεύω πως προκύπτουν που την κοινή μας εμπειρία. Η ‘κυπριακότητα’ μας είναι διάτρητη που δυϊσμούς σε ούλλα τα επίπεδα, μήκη τζαι πλάτη. Η διάλεχτος μας κουβαλά τους κρυμμένους μέσα της. Είναι ζωντανή, εξελίσσεται, εκπλήσσει με συνέχεια. Σε μιαν άλλην σφαίραν, είμασταν συνηθισμένοι να μας βομβαρδίζει η κοινή ελληνική σαν φορέας της επισημότητας, της απόστασης/αποστασιοποίησης, των ειδήσεων, των μακρινών πραγμάτων κ.ο.κ. σε σημείον που χάνει την δύναμην της σαν προφορικός λόγος –κλείουμεν διακόπτες, γιατί έν' ο τρόπος που εμάθαμεν να (μεν) ακούμεν. Άρα, η διάλεχτος μας σαν θεατρικός λόγος τζαι εργαλείον προσπερνά τούτην την

⁶⁸⁹ Μολέσκη (2016δ) *Ο Φιλελεύθερος*, Μάιος.

⁶⁹⁰ Αρχείο Ευριπίδη Δίκαιου.

ασυναίσθητην άμυναν που έχουμε, ρίχνει μας στα βαθκιά, φέρνει μας κοντά, γιατί είναι οικεία».⁶⁹¹

Η ομάδα Point To Contemporary Theatre ανέβασε δύο παραγωγές, βασισμένες σε αγγλικές κινηματογραφικές ταινίες και μεταφρασμένες στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο από την Ευαγγελία Ονουφρίου και τον Νικόλα Δημητρίου. Η πρώτη παραγωγή *ΣώβρακLess* (2013) είναι μεταφορά της ταινίας *The Full Monty*, σκηνοθετημένη από τον Μιχάλη Ασιήκκα και την Ευαγγελία Ονουφρίου και τοποθετημένη στην κυπριακή πραγματικότητα, με τοπικές αναφορές όπως «φώτα του Γαβριηλίδη», «Πύργος του Σιακόλα» και χρήση κυπριακών ονομάτων (π.χ. «Πάμπος»). Η δεύτερη παραγωγή, *Ένας θάνατος σε μια κηδεία* (2014), βασισμένη στην ομότιτλη ταινία *A death at a funeral*, αποτελεί συμπαραγωγή με την ομάδα Όλβος του Ευτύχιου Πουλλαΐδη σε σκηνοθεσία του ίδιου. Ο Σαββινίδης έγραψε σε κριτική του: «η έμπνευση του σκηνοθέτη Ευτύχιου Πουλλαΐδη να παραλείψει χαρακτηριστικά, πετυχημένα gags της ταινίας που όμως απείχαν παρασάγγας από τη μεσογειακή, κυπριακή ιδιοσυγκρασία και να εντάξει συνειδητά στοιχεία από το διονυσιακής αισθητικής σύμπαν του Εμίρ Κουστουρίτσα έδωσαν έναν γρήγορο ρυθμό στην παράσταση. Η απόπειρα διακωμώδησης μιας κηδείας ενέχει ρίσκο, αλλά εκτιμώ ότι οι ενθουσιώδεις συντελεστές δεν φοβήθηκαν καθόλου, αντίθετα αφέθηκαν σε μια ξέφρενη –με σουρεαλιστικά στοιχεία– αλληλουχία παρεξηγήσεων που μετατόπισε το υποκείμενο της σάτιρας στην ψυχοσύνθεση των Κυπρίων –έστω και με βαλκανικές πινελιές».⁶⁹²

Περίπτωση μετάφρασης κειμένου από την αγγλόφωνη δραματουργία στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο αποτελεί και η παράσταση *Ο δάσκαλος μας εν τρολ* (*Our Teacher's a Troll*) του Dennis Kelly (2018), σε μετάφραση και διασκευή Γιώργου Κυριάκου και Νιόβης Χαραλάμπους και σκηνοθεσία του πρώτου, σε μια συνεργασία της ομάδας Λουμπάγκο⁶⁹³ και του Θεάτρου Τσέπης.⁶⁹⁴ Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η μεταφορά στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο στοχεύει στη δημιουργία οικειότητας ανάμεσα στον θεατή και την ιστορία του Kelly, παρουσιάζοντας σε αυτόν μια γνωστή του πραγματικότητα, όπου επικρατεί η παράλυση των δομών. Η παράσταση, παρόλο που βασίζεται σε υπάρχον κείμενο, προσεγγίστηκε με την μέθοδο του

⁶⁹¹ Συνέντευξη Ευριπίδη Δίκαιου στη Μερóπη Μωυσέως, *Πολίτης*, 25/02/2019.

⁶⁹² Σαββινίδης (2014γ) 1/6/2014: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2014/06/blog-post.html#more>].

⁶⁹³ Η ομάδα Λουμπάγκο ιδρύθηκε το 2017 από τους Βασίλη Χαραλάμπους, Τζούλη Γρηγορίου, Μικαέλλα Θεοδουλίδου, Γιώργο Κυριάκου και Εύα Καλομοίρη.

⁶⁹⁴ Το θέατρο Τσέπης ιδρύθηκε το 2012 από τον σκηνοθέτη Μάριο Θεοχάρους με έδρα τη Λεμεσό.

«θεάτρου της επινόησης» σε δύο επίπεδα. Πρώτον, έγινε μεταφορά του κειμένου στην κυπριακή πραγματικότητα με τοπική αναφορά, όπως «αστυνομικός σταθμός της Λάνιας» και κυπριακά ονόματα, και δεύτερον, ενσωματώθηκαν στο κείμενο της παράστασης προσωπικές ιστορίες που δημιουργήθηκαν από την ομάδα. Η Μολέσκη γράφει στην κριτική της για την παράσταση: «ως θεατής αισθανόμουν ότι αν δεν δεχτώ τους κανόνες του παιχνιδιού που μας προτείνει η ομάδα, το παιχνίδι αυτό δεν θα βγει καθόλου. Έπνιξα τα πολλά “γιατί;” που μου έρχονταν στο μυαλό».⁶⁹⁵ Επίσης, ο Σαββινίδης έγραψε σχολιάζοντας το όλο εγχείρημα: «ήταν μια δυστυχής συγκυρία για τη ζωή, αλλά ευτυχής για την τέχνη, το γεγονός ότι η παραγωγή συνέπεσε με την ακανθώδη συζήτηση για τη δημόσια παιδεία [...]. Η επίμονη αίσθηση αυθόρμητου παιχνιδιού ενισχύει τις προθέσεις των δημιουργών στην ανάδειξη των πολλαπλών αναγνώσεων. Η απλή μορφή αφήγησης, η στακάτη σκηνοθεσία, τα ελάχιστα σκηνικά, τα βασικά κοστούμια κι ένα περιβάλλον που εξιτάρει την παιδική φαντασία, δημιουργεί το ερώτημα γιατί δεν απηύθυναν ανοιχτά την πρότασή τους (και) στο εφηβικό και το παιδικό κοινό».⁶⁹⁶

Σύμφωνα με τον Κυριάκου, η χρήση της διαλέκτου στις παραστάσεις λειτουργεί σε δύο επίπεδα: «σε ένα ιδεολογικό επίπεδο, η κυπριακή είναι η καθημερινή γλώσσα των Κυπρίων, ενώ η κοινή θεωρείται αποστειρωμένη και απόμακρη». Επιπρόσθετα, θεωρεί ότι «η γλώσσα είναι ένα εργαλείο: στην περίπτωση της κυπριακής, λειτουργεί ως “γλώσσα-χωνί”, που επιτρέπει τη συνύπαρξη πολλών άλλων γλωσσικών στοιχείων. Η κυπριακή διάλεκτος έχει ως δομική της βάση τους δανεισμούς. Συνεπώς, υπάρχουν συνεχείς αναφορές στην ιστορικότητα, τις διαφορετικές κουλτούρες και τη νοοτροπία αυτού του τόπου, όπως αυτή διαμορφώθηκε με το πέρασμα των χρόνων. Το γεγονός αυτό θεωρείται ενδιαφέρον, γιατί προκύπτει ένα γλωσσικά, ηχητικά και συνειρμικά πλούσιο αποτέλεσμα».⁶⁹⁷

Απόσπασμα από το *Ο δάσκαλος μου εν τρώλ*:

- «Ούλλοι ελέαν ότι ήταν πολλά δυσπυρκασμένη που την εχώρισεν ο άντρας της τζάι μάλλον εκατέβαζεν ένα θκιο κονιακούθκια παραπάνω την νύχτα μετά το φαΐ.
- Αλλά κανέναν εν εκατάλαβε γιατί εσαλαβάταν “γιατί, γιατί, γιατί,γιατί” σαν την επαίρναν στο φρενοκομείο.
 - Τζείνος που ήρτε στη θέση της...
 - Τζείνος που ήρτε στη θέση της...
 - Τζείνος που ήρτεν στη θέση της!!!

⁶⁹⁵ Μολέσκη (2018γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 29/4/2018.

⁶⁹⁶ Σαββινίδης (2018) 7/10/2018: [<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2018/10/blog-post.html#more>].

⁶⁹⁷ Τηλεφωνική συνέντευξη Γιώργου Κυριάκου (28/1/2019).

- Ήταν ένα Τρολ.
- Εν Τρολ.
- Έννεν Τρολ.
- Εν Τρολ.
- Έννεν Τρολ.
- Ένναι! - Έννεν!
- Αααααα!
- Εν Τρολ!!
- Ήταν άσιλα Τρολ.
- Απόλυτη ησυχία απλώθηκε στην μαθητική συγκέντρωση καθώς εμφανίζονται με αργά τζαι βαριά βήματα, το Τρολ: πράσινο δέρμα, λέπκια, κάτι κοντόχοντρα τζιέρατα που επετάσσονταν τζαι μες τη μέση της τσίεφαλής του μια μοϊκάννα με κοτσίνα μαλλιά. Μάθκια πιπιλλοτά, τσίτριννα σάγλικά δόνγκια, θκιο μουτσερούς κυνόδοντες τζαι μιαν αγκυλωτήν ουρά που, τούτο πρέπει να το πούμε, εκωλόσυρνε την στους διαδρόμους του σχολείου, χτέρνοντας το πάτωμα τζαι αναγκάζοντας την καημένη την Κ. Αθηνούλα, την καθαρίστρια, να σει εφιάλτες για φτομάες.
- Εν Τρολ». ⁶⁹⁸

Στις περιπτώσεις της νέας γενιάς σκηνοθέτιδων/τών που ασχολούνται με την πολιτική διάσταση της γλώσσας ανήκει και η Εβίτα Ιωάννου,⁶⁹⁹ η οποία μετέφρασε στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο και σκηνοθέτησε δύο έργα ξένης δραματουργίας. Τον μονόλογο *Dark Vanilla Jungle* του Philip Ridley (2017), ο οποίος ανήκει στο είδος «in-yer-face theatre» και διακρίνεται για τη σκληρότητά του, σε μια συμπαραγωγή του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος και του TheYard.Residency17. Το έργο λειτουργεί ως κραυγή απελπισίας ενός κοριτσιού που ενηλικιώνεται μέσα από την εγκατάλειψη, την αδιαφορία, την έλλειψη αγάπης, τη σεξουαλική εκμετάλλευση και την κακοποίηση, μέχρι να φτάσει στην ολοκληρωτική ψυχική και σωματική κατάρρευση. Η Εβίτα Ιωάννου αντιμετωπίζει την ελληνοκυπριακή διάλεκτο ως εργαλείο σύνδεσης στις παραστάσεις της, γιατί πιστεύει ότι κατά αυτόν τον τρόπο δημιουργείται οικειότητα, μια ακουστική γέφυρα ανάμεσα στον θεατή και το έργο, ώστε αυτό να τον αφορά, γεγονός που επιβεβαιώνεται από την πρόσληψη της παράστασης. Η Ιωάννου δήλωσε επίσης ότι μέσα από το θέατρο αναζητά την αλήθεια, η οποία λείπει από αυτό, και η διάλεκτος είναι ένας τρόπος, ώστε να την προσεγγίσει. Επιπρόσθετα, πιστεύει ότι η ελληνοκυπριακή λειτουργεί βιωματικά για τον Κύπριο ηθοποιό, με αποτέλεσμα την ολοκληρωτική απελευθέρωσή του,

⁶⁹⁸ Αρχείο Γιώργου Κυριάκου.

⁶⁹⁹ Η Εβίτα Ιωάννου σπούδασε Media Arts με ειδικότητα στις παραστατικές τέχνες στο Royal Holloway στο Λονδίνο. Έκανε μεταπτυχιακό στην Παραγωγή και Σκηνοθεσία Θεάτρου και Μιούζικαλ (Theatre/Musical Production) στο πανεπιστήμιο του Goldsmiths στο Λονδίνο. Μετά από μια μακρόχρονη παραμονή στο Λονδίνο, επέστρεψε και εργάζεται στην Κύπρο.

γεγονός που δεν επιτυγχάνεται πλήρως με τη χρήση της κοινής νεοελληνικής γλώσσας.⁷⁰⁰ Σύμφωνα με τη Χαμάλη, η μετάφραση του έργου στην κυπριακή «[...] δημιούργησε μια αληθοφάνεια και μια αναπάντεχη οικειότητα ανάμεσα στην ηρωίδα και τους θεατές [...] κατόρθωσε να σβήσει τα σημάδια που μαρτυρούσαν την αρχική προέλευση του έργου και να κατακτήσει ένα ανεξάρτητο, εξίσου σκληρό και σκοτεινό ύφος με αυτό του Ridley».⁷⁰¹ Σύμφωνα με τον Κουρουπάκη, «η μεταφορά στα κυπριακά μάλλον ήταν επιτυχημένη, μιας και η ωμότητα των πράξεων και των σκέψεων έσκαγαν συχνά σαν σκαμπίλι στον θεατή».⁷⁰²

Επίσης, η Ιωάννου μετέφρασε και σκηνοθέτησε την *Κραυγή* του Tennessee Williams (2018), σε μια παραγωγή του θεάτρου Αντίλογος. Το έργο πραγματεύεται τη ζωή δύο ηθοποιών που τους εγκατέλειψε ο θίασός τους. Ο Williams δομεί το έργο του σε δύο επίπεδα, τη ζωή στη θεατρική σκηνή (θέατρο εν θεάτρω) και τη ζωή στα παρασκήνια. Η σκηνοθέτις επέλεξε να διαχωρίσει τα δύο επίπεδα, διαφοροποιώντας τη γλώσσα στο καθένα από αυτά. Χρησιμοποίησε την κοινή νεοελληνική ως γλώσσα της σκηνής, ενώ την ελληνοκυπριακή διάλεκτο ως γλώσσα των παρασκηνίων. Σε αυτή την παράσταση η προσέγγιση της Ιωάννου δεν έτυχε της ίδιας αντιμετώπισης από την κριτική με την προηγούμενη απόπειρα της να μεταφέρει το έργο στη διάλεκτο αφού στις δύο κριτικές που εντοπίστηκαν υποστηρίζεται ότι αυτή η διάκριση ανάμεσα στα δύο επίπεδα, που προσπάθησε να επιφέρει η σκηνοθέτις με τη χρήση κοινής νεοελληνικής και ελληνοκυπριακής διαλέκτου, δεν επιτεύχθη. Η Χαμάλη έγραψε: «η ένταξη της κυπριακής όχι μόνο δεν βοήθησε τα επίπεδα να ξεχωρίσουν, αλλά δημιούργησε επιπλέον σύγχυση [...]». Επιπλέον, το πρώτο μέρος, στο οποίο κυριαρχούσε η κυπριακή, προσέδωσε στο έργο του Ουίλιαμς ένα είδος αποπλαισιωμένης, από τον αμερικανικό νότο, κωμικότητας, το οποίο συνήθως συναντάμε στα οικεία μας κυπριακά σκετς».⁷⁰³ Η Μολέσκη αναφέρθηκε στο γεγονός ότι η σκηνοθέτις, «με σκοπό να κρατήσει αρχική απόσταση μεταξύ των δύο επιπέδων δίνει στις κουβέντες μεταξύ των δύο ‘θιασαρχών’ την κυπριακή διάλεκτο ως μια τεχνητή φυσικότητα, ενώ στις πρώτες ατάκες του έργου που παίζουν –ένα υπογραμμισμένα θεατρινίστικο ύφος. Αυτή η απόσταση σταδιακά μικραίνει, και τα δύο ύφη, το διαλεκτικά φυσικό και το τονισμένα θεατρικό – εγκαταλείπονται και σμίγουν σ’ ένα».⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Τηλεφωνική συνέντευξη Εβίτας Ιωάννου στη γράφουσα (29/1/2019).

⁷⁰¹ Χαμάλη (2018β) *Πολίτης*, 12/02/2018.

⁷⁰² Κουρουπάκης (2018) *Η Καθημερινή*, 26/2/2018.

⁷⁰³ Χαμάλη (2019α) *Πολίτης*, 8/1/2019.

⁷⁰⁴ Μολέσκη (2018δ) *Ο Φιλελεύθερος*, 16/12/2018.

Καταγράφονται και κάποιες απόπειρες του Θεάτρου Σκάλα να μεταφράσει στη διάλεκτο δύο έργα της ξένης δραματουργίας. Ανέβηκε το έργο της Αγγλίδας δραματουργού Debbie Issit *Η Γυναίκα που μαγείρεψε τον άνδρα της* (2019), σε σκηνοθεσία Νίκου Νικολαΐδη και μετάφραση στην ελληνοκυπριακή του Χρήστου Γρηγοριάδη. Σύμφωνα με τη Μολέσκη, «η κυπριακή διάλεκτος μπορεί να λειτουργήσει ως κανάλι άμεσης επικοινωνίας με το κοινό, όταν αυτό είναι το βασικό ζητούμενο [...] Οι ηθοποιοί επίσης χρειάζονταν την άνεση της ντοπιολαλιάς, απαλλαγμένοι από την ανάγκη να παίζουν άλλους εθνικούς τύπους και συμπεριφορές. Όλοι νιώθουμε οικεία και μεταξύ μας».⁷⁰⁵ Την ίδια χρονιά, το Θέατρο Σκάλα ανέβασε και δεύτερη παραγωγή στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο. Πρόκειται για μια μεταφορά των *Ηλιθίων* του Neil Simon από τον Μιχάλη Ττερλικκά, που μετονομάστηκε σε *Οι μαννοί*, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Μελέκη. Σύμφωνα με τη Μολέσκη, «δεν έγινε κατορθωτό το χιούμορ του Neil Simon να μεταφερθεί επιτυχώς και να λειτουργήσει μέσα στην κυπριακή διάλεκτο».⁷⁰⁶

Η ομάδα Enact theatre ξεκίνησε την πορεία της στο κυπριακό θέατρο με παραστάσεις «θεάτρου της επινόησης» στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο. Όπως δηλώνουν τα μέλη της ομάδας, Έλενα Καλλινίκου και Μαρίνα Μακρή, αρνούμενες την ταύτιση με ξένες παραδόσεις, ψάχνουν μια καινούρια γλώσσα επικοινωνίας που να τις εκφράζει και να συνδέεται με την ιδιαίτερη κυπριακή ιδιοσυγκρασία τους. Μέσω της ελληνοκυπριακής διαλέκτου, εστιάζουν στην εντόπια πραγματικότητα και στη δημιουργία ενός σύγχρονου κυπριακού έργου που ανταποκρίνεται και συνδιαλέγεται με τη σύγχρονη παγκόσμια δραματουργία, έτσι ώστε να καθίσταται δυνατή η παρουσία του σε φεστιβάλ και σκηνές του εξωτερικού.⁷⁰⁷ Πρατηρούμε ότι η ομάδα Enact theatre χρησιμοποιεί τη διάλεκτο ως μέσο αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της παγκοσμιοποίησης. Σύμφωνα με τον Πατσαλίδη, «όσο πιο πολύ ανεβάζει ρυθμούς η νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, άλλο τόσο θα ενισχύεται και η αίσθηση του τόπου ως σημείου αντίστασης στις ισοπεδωτικές τάσεις της εποχής [...]».⁷⁰⁸ Άποψη που υποστηρίζει και ο Walter Puchner: «κάθε χρόνο χάνονται παγκοσμίως γλώσσες ολόκληρες, διάλεκτοι και ιδιώματα. Η διάσωση του πολιτισμικού αυτού υλικού είναι πράξη αντίστασης στην παράλογη παγκοσμιοποίηση».⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Μολέσκη (2019β) *Ο Φιλελεύθερος*, 8/3/2019.

⁷⁰⁶ Μολέσκη (2019γ) *Φιλελεύθερος*, τεύχ. 228, 16/6/2019.

⁷⁰⁷ Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίνας Μακρή και Έλενας Καλλινίκου (30/4/2017).

⁷⁰⁸ Πατσαλίδης (2018) 340.

⁷⁰⁹ Puchner (2018).

Και οι δύο παραστάσεις της ομάδας (*Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο* (2016) και *Πέτα στον αέρα* (2017), που σχολιάζονται στο παρόν κεφάλαιο, βασίζονται σε καθημερινές συνομιλίες Κυπρίων πολιτών. Η παράσταση *Πέτα στον αέρα* βασίστηκε σε υλικό που αντλήθηκε από συνομιλίες ακροατών της εκπομπής «Μικρόφωνο στον Πολίτη» του τοπικού ραδιοσταθμού Κανάλι 6, στη Λεμεσό. Η ομάδα πήρε το υλικό και δόμησε πάνω σε αυτό την παράστασή της. Καθώς το υλικό της παράστασης έχει πηγή τον μέσο Κύπριο πολίτη, η μεταγραφή του έργου στην κοινή νεοελληνική γλώσσα, αυτόματα θα αφαιρούσε τη δυναμική σχέση που αναπτύσσει η παράσταση με το κοινό της. Η Νόνα Μολέσκη έγραψε για την παράσταση: «τα στοιχεία της παραγωγής τους είναι ο συνδυασμός του φαινομενικού αυτοσχεδιασμού με την αυστηρή συμμετρική οργάνωση δράσης. Είναι η κυπριακή διάλεκτος ως κύριος φορέας του φυσικού, τοπικά χρωματισμένου χιούμορ, της κοινωνικής σάτιρας, του αυτοσαρκασμού. Είναι το, επίσης αυτοσαρκαζόμενο, σωματικό παίξιμο. Είναι η θεματολογία που αντλείται από την εύστοχη παρατηρητικότητα και μετουσιώνεται σε σουρεαλισμό».⁷¹⁰

Όπως δηλώνουν τα μέλη της ομάδας, αισθάνονται την ανάγκη να μελετήσουν τη λειτουργία της χρήσης της διαλέκτου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. «Μια διάλεκτος που ταυτίζεται με τα κυπριώτικα σκετς και την σάτιρα, αποτέλεσε για μας πρόκληση στο πώς μπορεί να εφαρμοστεί σε μια σύγχρονη δραματουργία. Πέραν τούτου, το χιούμορ που προκύπτει πολλές φορές από τη χρήση της κυπριακής διαλέκτου, ήταν ένα στοιχείο που επίσης θέλαμε να κρατήσουμε. Τέλος, το στοιχείο της αυτοαναγνώρισης, δηλαδή της δυνατότητας του να ταυτιστείς με τους χαρακτήρες στη σκηνή, μέσω της κυπριακής διαλέκτου πολλαπλασιάζεται».⁷¹¹ Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται για την παράσταση *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο* και από την κριτικό Μολέσκη: «τα φραστικά στερεότυπα προκαλούν τη χαρά της αυτοαναγνώρισης, η κυπριακή διάλεκτος για άλλη μια φορά λειτουργεί ως καλός αγωγός επικοινωνίας».⁷¹²

⁷¹⁰ Μολέσκη (2018β) *Ο Φιλελεύθερος*, 29/4/2018.

⁷¹¹ Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίνας Μακρή και Έλενας Καλλινίκου (30/4/2017).

⁷¹² Μολέσκη (2016γ) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/12/2016.

Απόσπασμα από το *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο*:⁷¹³

«Ε: Άκουσες το τούτο;

Μ: Ποιο;

Ε: Εν το στομάσι μου, εν ιξέρω τι παθαίνει.

Δ: Πιε πανατόλ.

Ε: Ε πιε, πιε, πιε πανατόλ!

Σκόνη, αν με πιάσουν οι πόνοι θα φάω τη σκόνη.

Σκόνη, άτε στρώστε τραπέζι, η τζοιλιά μου εν μπαλόني.

Μυρίζουμε κάτι σαν μπανάνα,

Μπορεί να' ν ψημένη, γεμιστή μελιντζάνα,

οραματίζουμαι φαγιά τζαι γλυκά-

Δ: Ευχαριστούμε! Ευχαριστούμε!

Μ: Μπράβο μπράβο...

Άτε κανεί κανεί κανεί!

Εκάμαμε τζαι το θεό, εκάμαμε τζαι τη Παναγιώτα πάμε έξω να φάμε που τα αλήθεια τωρά!

Ε: Όι εγώ αντέχω τζι' άλλο.

Μ: Άτε πάμε, πάμε θαλασσοκόριτσο να τα φάμεν ούλλα.

Δ: Γιατί;

Ε: Εγώ αντέχω τζαι άλλο ώσπου να φύει η σκόνη.

Μ: Που ξέρεις ότι έσει σκόνη;

Ε: Ε αφού εν έσει γιατί εν πάεις;

Μ: Μόνη μου;

Ε: Μόνη σου.

Μ: Μόνη μου.

Δ: Εε μάλλον εν να' ν νύχτα έξω. Εν θέλεις να πάεις καλύτερα αύριο που μάλλον εν να' ν μέρα;

Ε: Σίγουρα εν να' ν μέρα αύριο.

Μ: Καλά. Αύριο». ⁷¹⁴

Απόσπασμα από το *Πέτα στον αέρα*:

«Ξέρεις ότι αν δεις χώμα μεστο αυτοκίνητο σου εννά έσει αυτοκινητιστικό δυστύχημα;

Ξέρεις ότι είχα αυτοκινητιστικό δυστύχημα τζια έχασα τα πόδια μου;

Ξέρεις ότι εγώ έχασα τα πόδια μου τζαι τα σιέρκα μου;

Ξέρεις ότι εγώ επέθανα;

Ξέρεις ότι εγώ επέθανα τζαι εν υλοποίησα ποττέ ούτε ένα που τους στόχους μου;

Ξέρεις ότι εν υλοποίησα ποττέ ούτε στόχο τζαι επέθανα αποτυχημένη;

Ξέρεις ότι επέθανα αποτυχημένη τζαι μόνη μου;

Ξέρεις ότι επέθανα μόνη μου τζια εν με εγύρεψε ποττέ κανένας;

Ξέρεις ότι εν με εγύρεψε ποττέ κανένας τζαι ενείχα ποττέ μου μνημόσυνο;

Ξέρεις ότι εν μου έκαμε κανένας μνημόσυνο τζαι έμεινε η ψυχή μου να πετά στον αέρα;

Ξέρεις ότι όπως επέταν στον αέρα έπεσε χαμέ τζαι έσπασε σε κομμάθκια;

⁷¹³ Η παράσταση *Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο* παρουσιάζεται και αναλύεται ως προς την σκηνοθετική της προσέγγιση στο κεφάλαιο 3.

⁷¹⁴ Αρχείο Enact theatre.

Ξέρεις ότι ήρτεν ένα πουλί τζαι έφαν τα κομμάθκια μου;
Ξέρεις ότι έφαν τα κομμάθκια μου τζαι επήρεν τα πάνω ψηλά σε ένα δέντρο;
Ξέρεις ότι τζιπάνω που με πήρε βλέπω τα πράματα που πολλά ψηλά;
Ξέρεις ότι σε αγαπώ
Ξέρεις ότι αγαπώ σε πολλά παραπάνω
Καλάν εγώ υπεραγαπώ σε
Όι ένε κατάλαβες εγώ λατρεύω σε
Εγώ όι μόνο λατρεύω σε, λιώνω για σένα
Όι μόνο λιώνω για σένα, προσκυνώ σε
Ένε κατάλαβες είσαι τα πάντα για μένα
Εγώ σίγουρα ένα έκαμνα τα πάντα για σένα
Για να καταλάβεις εγώ αν ζητήσεις νερό γίνουμε ωκεανός για σένα
Εγώ για να καταλάβεις αν ζητήσεις φωτιά γίνουμε ηφαίστειο». ⁷¹⁵

Ενδιαφέρουσα περίπτωση, επίσης, αποτελεί η παράσταση *Αφηγήσεις Γυναικών* της Νίκης Μαραγκού από την ομάδα Prima Lux σε σκηνοθεσία Αιμίλιου Χαραλαμπίδη (2016).⁷¹⁶ Πρόκειται για 18 αφηγήσεις πραγματικών γυναικών της Κύπρου, Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων, οι οποίες αφηγούνται στην κυπριακή διάλεκτο τις εμπειρίες τους, διατρέχοντας το ιστορικό και ηθογραφικό παρελθόν της Κύπρου, από τις αρχές του 20ού αιώνα, μέχρι και το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003, στο σαλόνι ενός αρχοντικού στην παλιά γειτονιά των Αγίων Ομολογητών, όπου έλαβε χώρα η παράσταση και υπό το φυσικό φως της μέρας (απογευματινή παράσταση). Έγραψε ο Χριστοδούλου σε δημοσίευσμά του: «με περισσή ευαισθησία, απλότητα και σεβασμό ο σκηνοθέτης Αιμίλιος Χαραλαμπίδης πήρε αυτές τις ιστορίες, τις διασκεύασε δημιουργώντας και σκηνοθετώντας με επιτυχία μία από τις ομορφότερες παραστάσεις της περασμένης σεζόν». ⁷¹⁷

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην ελληνοκυπριακή δεν μεταφράστηκαν μόνο έργα ξένου ρεπερτορίου αλλά και ελληνικού. Ενδεικτικά αναφέρονται τρεις κωμωδίες των Παπαθανασίου-Ρέππα *Φούστα Μπλούζα*, *Συμπέθεροι απ' τα Τίρανα* και *Βάφ'τα μαύρα*. Η ηθοποιός Χριστιάνα Αρτεμίου μετέγραψε στην ελληνοκυπριακή την κωμωδία *Φούστα Μπλούζα* (2018) προσαρμόζοντας την επίσης στην κυπριακή επικαιρότητα. Η παράσταση ανέβηκε ως ανεξάρτητη παραγωγή από την Χριστιάνα Αρτεμίου και μια ομάδα ηθοποιών, σε σκηνοθεσία Κώστα Καζάκα. Η παράσταση θεωρήθηκε επιτυχημένη από το κοινό, αφού σημείωσε ένα μεγάλο αριθμό παραστάσεων (40 παραστάσεις) ⁷¹⁸ και επαναλήφθηκε για δεύτερη σεζόν. Η

⁷¹⁵ Αρχείο Enact theatre.

⁷¹⁶ βλ. επίσης Χαμάλη (2018).

⁷¹⁷ Χριστοδούλου (2017) *Check In*, 21/4/17.

⁷¹⁸ <https://avant-garde.com.cy/stiles/theatro/fousta-mplouza-epistrefei-sto-pantheon-lefkosias>

κωμωδία *Συμπέθεροι απ' τα Τίρανα* μεταγράφεται από τον Λώρη Λοϊζίδη στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο ως *Συμπέθεροι από το Μπάκιγχαμ* και σκηνοθετείται από τον ίδιο, σε μια παραγωγή της Pirasmos Productions (2019), η οποία, επίσης, επαναλήφθηκε για δεύτερη σεζόν. Την ίδια χρονιά, η Μαρίνα Φραγκεσκίδου μεταγράφει στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο το έργο *Βάφ'τα μαύρα*, μετονομάζοντας το *Βάφ'τα μαύρα αλά κυπριακά* και σκηνοθετείται από τον Κώστα Καζάκα ως ανεξάρτητη παραγωγή (2019).

Τέλος, αξίζει να αναφερθούν δύο παραστάσεις που απευθύνονται σε παιδικό, και όχι μόνο, κοινό, στις οποίες χρησιμοποιήθηκε η διάλεκτος. Η πρώτη είναι το μιούζικαλ *Κάλι-Καντζάρ και ΣΙΑ!* (2013), το οποίο ανέβασε ο ΘΟΚ (Σκηνή 018) σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη και κείμενο των Χριστίνας Κωνσταντίνου, Βαλεντίνου Κόκκινου και Λέας Μαλένη και μουσική του Δημήτρη Ζαβρού. Η δραματουργική ομάδα δημιουργεί τον ήρωα «παππού-ρομπότ», ο οποίος μιλά στα κυπριακά, ενώ όλοι οι υπόλοιποι ήρωες στην κοινή νεοελληνική. Η επιλογή συνδέεται άμεσα με το γεγονός ότι ο ήρωας αυτός εκπροσωπεί την παράδοση που σχετίζεται με το θέμα των καλικαντζάρων και τις αντιλήψεις του λαού. Συνεπώς, διά στόματος αυτού δίνεται φωνή στην παράδοση, μέσω των ιστοριών που ακούγονται στην παράσταση και σχετίζονται άμεσα με τα μυθικά αυτά πλάσματα.

Η δεύτερη είναι *Ο μικρός πρίγκιπας* του Antoine de Saint-Exupéry από τον Ιάκωβο Χατζηπιερή, που ανέβηκε σε παραγωγή και σκηνοθεσία του Κώστα Σιλβέστρου (2019). Ερωτηθείς ο σκηνοθέτης για την επιλογή του να σκηνοθετήσει το συγκεκριμένο έργο στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, απάντησε: «είχα ανάγκη να θυμηθώ την προέλευσή μου [...] Πρέπει να αγαπήσουμε και να αποδεχτούμε την ποικιλομορφία που κάνει τόσο σπουδαία τη διάλεκτό μας!»⁷¹⁹ Το εγχείρημα να μεταφερθεί μια τόσο γνωστή ιστορία στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο δεν έπεισε την Μαρία Χαμάλη, η οποία έγραψε: «η κυπριακή διάλεκτος δυσχέρανε σε μεγάλο βαθμό την κατανόηση της ροής της ιστορίας. Ακόμη, όμως, και στο απόλυτα εξοικειωμένο τόσο με το κείμενο όσο και με τη διάλεκτο κοινό, το άκουσμα της κυπριακής σε μια ήδη εξαιρετικά οικεία ιστορία είχε, πιστεύω, το αντίθετο αποτέλεσμα. Ο λόγος υπερίσχυσε της ιστορίας καθιστώντας την, εν τέλει, ξένη και ανοίκεια. Κατά τη διάρκεια της παράστασης ένιωθα να κινούμαι σε δύο διαφορετικά επίπεδα: πότε να εστιάζω στην επιλογή των λέξεων, να

⁷¹⁹ Συνέντευξη Κώστα Σιλβέστρου στη Νταϊάνα Αζά, «Κώστας Σιλβέστρος: Είχα ανάγκη να θυμηθώ την προέλευσή μου», *Περιοδικό Go*, τεύχ. 63, 21/5/2019.
[<http://www.philenews.com/downtown/anthropoi/article/702762/kostas-silbestros-eicha-anaggi-na-thymitho-tin-proelefsi-moy>]

παρασύρομαι από τη μουσικότητά τους και να συγκρίνω αυτό που άκουγα με αυτό που υπήρχε ήδη καταγεγραμμένο στη μνήμη, και τότε να προσπαθώ να ξαναμπώ στη ροή της ιστορίας. Έχω την αίσθηση ότι η αναγνωρισιμότητα του *Μικρού πρίγκιπα* λειτούργησε εν τέλει αρνητικά, κρατώντας τον λόγο και την ιστορία σε απόσταση, σαν δυο παράλληλους πλανήτες που δεν συναντήθηκαν παρά λίγες μόνο στιγμές».⁷²⁰

4.3. Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι τα τελευταία χρόνια, μεταφράζονται έργα στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο από την αγγλική, αμερικάνικη και ρώσικη δραματουργία, παρουσιάζονται στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο παραστάσεις που ανήκουν στο είδος του «θέατρου της επινόησης», και, παράλληλα, επιδεικνύεται προτίμηση στο σύγχρονο κυπριακό έργο από μια ομάδα σκηνοθετών της νέας γενιάς. Επιπρόσθετα, παρατηρείται ότι σε κάποιες από τις παραστάσεις χρησιμοποιείται εξολοκλήρου η ελληνοκυπριακή διάλεκτος, ενώ σε άλλες εμφανίζεται σε συνδυασμό με την κοινή νεοελληνική. Σε ελάχιστες περιπτώσεις η ελληνοκυπριακή ακούγεται σε συνδυασμό με άλλες γλώσσες, όπως τα αγγλικά, τούρκικα, ισπανικά. Αξίζει να σταθεί κανείς στο γεγονός ότι στην πλειονότητά τους, οι παραστάσεις που χρησιμοποίησαν την ελληνοκυπριακή διάλεκτο ανέβηκαν από σκηνοθέτες της νέας γενιάς με σπουδές κυρίως στην Αγγλία: ενδεικτικά αναφέρονται οι Πάρις Ερωτοκρίτου, Ευριπίδης Δίκαιος και Εβίτα Ιωάννου. Γεγονός που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι οι εν λόγω σκηνοθέτες, κατά την επαφή τους με το βρετανικό θέατρο, όπου κάποιες από τις διαλέκτους έχουν απενεχοποιηθεί και χρησιμοποιούνται στη σκηνή, φαίνεται να μετέφεραν στις αποσκευές τους τα βιώματα αυτά, που πιθανώς επηρέασαν και τη δική τους δουλειά. Στοιχείο που επιβεβαιώνεται και από τις συνεντεύξεις των προαναφερθέντων σκηνοθετών: ερωτηθέντες για το πώς προέκυψε η χρήση της διαλέκτου στις παραστάσεις τους, μεταξύ άλλων ανέφεραν ότι στο εξωτερικό η χρήση της διαλέκτου στη σκηνή είναι κάτι που συνηθίζεται και λειτουργεί αποτελεσματικά.

Το ερώτημα που αναφύεται και αποτελεί την αιτία συγγραφής του παρόντος κεφαλαίου αφορά τους λόγους που οδηγούν έναν σκηνοθέτη στη χρήση της διαλέκτου ως γλώσσα της παράστασης. Από τις συνεντεύξεις που διενεργήθηκαν, διαφάνηκε ότι η διάλεκτος λειτουργεί σε όλα τα επίπεδα της θεατρικής διαδικασίας, και κυρίως στο σχήμα «σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Καταρχάς, η διάλεκτος απελευθερώνει τους ίδιους τους ηθοποιούς, αφού καλούνται

⁷²⁰ Χαμάλη (2019β) *Πολίτης*, 10/6/2019.

να μιλήσουν στη μητρική τους γλώσσα, με αποτέλεσμα η όλη διαδικασία τους είναι οικεία και πιο βιωματική.

Από τη σκοπιά του Κύπριου θεατή, η διάλεκτος, στις πλείστες περιπτώσεις, δημιουργεί την απαιτούμενη οικειότητα ανάμεσα στην αφήγηση και σε αυτόν, ώστε αυτό που βλέπει να τον αφορά άμεσα. Η διάλεκτος δημιουργεί στην παράσταση τη δυναμική που χρειάζεται, ώστε να αισθάνεται ο θεατής ότι είναι βγαλμένη από το δικό του περιβάλλον.⁷²¹

Ως προς τον σκηνοθέτη, η γλώσσα λειτουργεί ως εργαλείο με το οποίο μπορεί να πειραματιστεί. Για τον Ευριπίδη Δίκαιο, που χρησιμοποιεί συστηματικά την ελληνοκυπριακή διάλεκτο στις παραστάσεις του, η κάθε παράσταση αποτελεί μια νέα διερεύνηση διαφορετικών λειτουργιών της γλώσσας, που εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό, όπως συζητήθηκε στο κεφάλαιο αυτό.

Η ελληνοκυπριακή διάλεκτος συνδέεται άμεσα με την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα. Ο τρόπος προσέγγισης της διαλέκτου στο θέατρο από τους Κύπριους σκηνοθέτες/τιδες έχει φέρει στην επιφάνεια το γλωσσικό ζήτημα που υφίσταται στην Κύπρο, το οποίο σχετίζεται με το δίπολο ελληνοκυπριακή διάλεκτος και κοινή νεοελληνική.⁷²² Συνεπώς, η χρήση της διαλέκτου στο θέατρο αποτελεί από πλευράς σκηνοθετών μια πολιτική δήλωση. Η χρήση της διαλέκτου και μόνο δηλώνει μια ιδεολογική προσέγγιση του ζητήματος της ταυτότητας.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι ο εικοστός πρώτος αιώνας των τεράστιων τεχνολογικών αλλαγών και των συνεχών μεταναστευτικών κυμάτων δημιουργεί στο θέατρο την ανάγκη να ενισχύσει τη διάλεκτο, δίνοντάς του με τον τρόπο αυτό την ευκαιρία να αποδείξει την πολλαπλότητα του χαρακτήρα του. Η γλώσσα είναι από τα βασικά εργαλεία του θεάτρου, γεγονός που ενισχύεται με τη χρήση μιας διαλέκτου.⁷²³ Είναι φανερό πως η χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου στο θέατρο από τις αρχές του 21ου αιώνα και εφεξής θα μπορούσε να αποτελεί πράξη αντίστασης στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης, ένα μέσο με το οποίο οι καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν τις πραγματικότητες του κόσμου σε μια προσπάθεια να διατηρήσουν την πολιτισμική ταυτότητά τους. Σύμφωνα με την Κωνσταντίνου, η νέα αυτή τάση αποτελεί μια ακόμα διάσταση της διαδικασίας ωρίμανσης της κυπριακής σκηνής ως προς τη διαμόρφωση της σύγχρονης ταυτότητάς της.⁷²⁴

⁷²¹ βλ. Doyle (2000) 168.

⁷²² βλ. Παπαδήμα & Κουρδής (2013) 1298 και Γεωργίου (2017) *Ο Φιλελεύθερος*, 25/11/2017.

⁷²³ βλ. Πατσαλίδης (2018) 340, 344 και Puchner (2018).

⁷²⁴ Μουσσέως (2019β) *Πολίτης*, 2/6/2019. Βλ. επίσης Χαμάλη (2018).

Λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις κριτικές που γράφθηκαν για τις παραστάσεις, όσο και τη συζήτηση που προκλήθηκε στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με αφορμή το ανέβασμά τους, συμπεραίνουμε ότι η χρήση της διαλέκτου στο θέατρο προκαλεί ποικίλες αντιδράσεις ως προς την πρόσληψη των παραστάσεων τόσο ανάμεσα στο κοινό και τους κριτικούς, όσο και στους ίδιους τους καλλιτέχνες. Από τη μια υπάρχουν οι υπέρμαχοι της διαλέκτου, οι οποίοι υποστηρίζουν τη χρήση της στο θέατρο για τους προαναφερθέντες λόγους και από την άλλη αυτοί που θεωρούν ότι μοναδική γλώσσα της παράστασης πρέπει να είναι η κοινή νεοελληνική.⁷²⁵ Η Μολέσκη, αναφερόμενη στην τάση να χρησιμοποιείται ολοένα και περισσότερο η διάλεκτος ως γλώσσα της παράστασης, κάνει λόγο για «νέο τζύμμαν» όπως το ονομάζει, για «έξαρση εντοπιότητας» του κυπριακού θεάτρου και μια «διαπίστωση της ανάγκης της κυπριακής κοινωνίας να χρησιμοποιήσει το θέατρο ως μέσο συλλογικής αυτογνωσίας».⁷²⁶ Ο Χριστοδούλου σε άρθρο του, όπου επιχειρεί μια συνόψιση της θεατρικής παραγωγής του 2016 επισημαίνει ότι: «ήταν μία χρονιά αυτογνωσίας για το κυπριακό θέατρο. Μία χρονιά κατά την οποία παρακολουθήσαμε, ίσως, τις περισσότερες από κάθε άλλη φορά παραστάσεις με κυπριακό χαρακτήρα» και καταλήγει στο ότι «αναμφίβολα, το κυπριακό θέατρο έχει διέλθει σε μία εποχή όπου πρωταγωνιστούν από τη μία οι ελεύθερες σκηνές, με την ανάγκη του κοινού για προσαρμογή στην κυπριακή πραγματικότητα να είναι πλέον επιτακτική και από την άλλη οι νέοι Κύπριοι σκηνοθέτες αφήνουν το δικό τους στίγμα».⁷²⁷

Κλείνοντας, οφείλουμε να θέσουμε ένα προβληματισμό που αφορά την τύχη των παραστάσεων αυτών εκτός συνόρων· αν τέτοιου είδους παραστάσεις, που έχουν ως βασικό γλωσσικό μέσο επικοινωνίας τη διάλεκτο, μπορούν να παιχτούν στην Ελλάδα και να καταφέρουν να επικοινωνήσουν με το υπόλοιπο ελληνόφωνο κοινό που δεν μιλά τη διάλεκτο ή αν απομονώνονται στα στενά όρια της Κύπρου.⁷²⁸ Η Μουντράκη σε ανακοίνωσή της με θέμα τη σύγχρονη κυπριακή δραματουργία, στην ημερίδα *Το θέατρο στην Κύπρο στον 21ο αιώνα*, έθεσε μεταξύ άλλων και το ζήτημα της διαλέκτου «Ένα άλλο ζήτημα είναι η γλώσσα. Η κυπριακή είναι μια διάλεκτος αρκετά δύσκολη. Τα έργα που γράφονται στην κυπριακή είναι δυσπρόσιτα από τους ελλαδίτες καθώς απαιτούν ένα ξανα-γράψιμο, η επιβολή ωστόσο της πανελλήνιας δημοτικής στους Κυπρίους συγγραφείς είναι μία μορφή άσκησης βίας πάνω στην ελεύθερη

⁷²⁵ βλ. επίσης Χαμάλη (2018).

⁷²⁶ Μολέσκη (2016) *Ο Φιλελεύθερος*, 10/7/2016.

⁷²⁷ Χριστοδούλου (2016) *Time Out*, 28/12/16.

⁷²⁸ βλ. επίσης Χαμάλη (2018).

καλλιτεχνική τους έκφραση».⁷²⁹ Επισημαίνεται ότι κάποιες από τις παραστάσεις που επιχείρησαν να απευθυνθούν σε ελληνόφωνο κοινό εκτός Κύπρου διατήρησαν τη διάλεκτο, ενώ άλλες τη μετέφεραν στη κοινή ελληνική.⁷³⁰

⁷²⁹ Μουντράκη (2015).

⁷³⁰ Η ομάδα Enact theatre συμμετείχε στο φεστιβάλ SKG Bridges festival στη Θεσσαλονίκη (2019) με την παράσταση *Πέτα στον αέρα*. Η παράσταση ενώ παρουσιάστηκε αρχικά στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο, έγινε μεταγραφή στη κοινή νεοελληνική για τη συμμετοχή της στο φεστιβάλ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

«ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ» ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΚΥΠΡΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΣΚΗΝΗ

5.1. Εισαγωγή

Μετά την έκθεση των ευρημάτων στο κυπριακό θεατρικό τοπίο που αφορούν την παρουσία του σκηνοθέτη, καθώς και τις σκηνοθετικές τάσεις που παρατηρούνται κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα, κρίνεται επιβεβλημένο το τελευταίο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής να μελετήσει τη θέση του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου στον παγκόσμιο χάρτη, κυρίως τον ευρωπαϊκό, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τη θεμελίωση και λειτουργία διαφόρων διοργανώσεων και θεσμών: ευρωπαϊκά φεστιβάλ και προγράμματα πολιτισμού, «Buffer Fringe Performing Arts Festival», «Διεθνές Φεστιβάλ Επιδαύρου», «Εβδομάδα Κυπριακού Έργου στην Αθήνα», Πάφος17 πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης.

5.2. Διοργανώσεις

5.2.1. Ευρωπαϊκά Φεστιβάλ

Κύπριοι σκηνοθέτες συμμετείχαν σε μεγάλα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, όπως το «Avignon Off Festival» στη Γαλλία, με παραστάσεις που διακρίνονται για τον πειραματισμό και την καινοτομία τους. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παραγωγές: *Η απολογία του Σωκράτη* (2006) του Θεάτρου Ένα, σε σκηνοθεσία Αντρέα Χριστοδουλίδη, παράσταση στην οποία ο σκηνοθέτης επιχείρησε να μεταφέρει στη σκηνή το φιλοσοφικό έργο του Πλάτωνα *Απολογία του Σωκράτη*. Στην κριτική του ο Συμεού εστιάζει στις σκηνές της συνομιλίας του Σωκράτη με το δαιμόνιό του, τις οποίες θεωρεί ως τις πλέον εντυπωσιακές της όλης παράστασης, γιατί αυτές, κατά την άποψή του, στοιχειωθετούσαν τη σωκρατική γνωσιολογική αμφιβολία «ἐν οἶδα ὅτι οὐδέν οἶδα» και συμφιλίωναν τις έννοιες «εὖ ζῆν» και «εὖ θνήσκειν».⁷³¹

Την επόμενη χρονιά, η ομάδα Σόλο για Τρεις εκπροσώπησε την Κύπρο στο φεστιβάλ της Avignon Off με την παράσταση *Σόλο για τρεις (Δούλες)*, μια διασκευή του έργου *Δούλες* του Ζαν Ζενέ (2007), σε σκηνοθεσία Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά. Από σκηνοθετική άποψη, η απόπειρα της Μανναρίδου-Καρσερά ήταν να αποδώσει την ιδέα του κατακερματισμού της προσωπικότητας των δύο αδελφών μέσω της μοναδικής ηθοποιού (Χριστίνα Χριστόφια) που υποδύοταν και τους τρεις ρόλους – Σολάνζ, Κλαίρη, Κυρία– και της χορεύτριας (Έλενα

⁷³¹ Συμεού (2006) *Νέα Εποχή*, τεύχ.289, 70.

Αντωνίου), η οποία ερμήνευε, επίσης, τους τρεις ρόλους μέσα από την κίνηση.⁷³² Σε κριτική της η Παπαστεφάνου, σχολιάζοντας τη διασκευή της Καρσερά έγραψε: «υπηρέτησε το πνεύμα του Ζενέ με ευρηματικότητα και ανανεωτική ορμή [...] Το ανέβασμα αφουγκράστηκε ευαίσθητα και παρακολούθησε βήμα-βήμα, με κοπιώδη και αξιέπαινη προσπάθεια, το ξετύλιγμα των σχέσεων που μεθοδεύει ο Ζενέ [...]». Σχετικά με τη σκηνοθετική προσέγγιση που ακολουθήθηκε και την τολμηρή απόφαση της Καρσερά να αποδοθούν και οι τρεις ρόλοι από την ίδια ηθοποιό σημείωσε: «Ο περιορισμός της ομιλίας στη μια ηθοποιό γίνεται αντιληπτός ως μια θεατρική απόφαση (ένα εγχείρημα που έχει και ρίσκο) που αποβλέπει στην καταγραφή της δραστηκής αναίρεσης της ταυτότητας της δούλας [...] Η σκηνοθεσία της Μανναρίδου-Καρσερά προσέχει και τονίζει και την τελευταία λεπτομέρεια, ακόμα και την πιο κρυφή ή λιγότερο εύληπτη διάσταση της εξουσιαστικής τραγικότητας της μοντέρνας ζωής».⁷³³

Μέσα από ένα project του Κέντρου Παραστατικών τεχνών Μίτος διάρκειας περίπου τριών ετών, προέκυψε η παράσταση *Βάκχες, το πένθος του Πενθέα*⁷³⁴ σε σκηνοθεσία του Lukasz Walewski, με την οποία συμμετείχε η ομάδα στο φεστιβάλ της Avignon Off το 2010.⁷³⁵ Πρόκειται για μια φορμαλιστική παράσταση, η οποία εστιάζει στη μορφή του Πενθέα από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη. Ο χορός αποτελεί τον βασικό φορέα της αφήγησης ως ο θίασος του θεού Διονύσου, με το μακρόσυρτο τραγούδισμά του να διακόπτεται από επεισόδια δράσης. Όλοι οι συντελεστές επί σκηνής είναι μέλη του χορού, από όπου ξεπηδούν οι μορφές που δρουν στα επεισόδια. Τα χορικά είναι στην αρχαία ελληνική γλώσσα, δοσμένα με προσωδία (μακρά και βραχεία συλλαβή), ενώ τα επεισόδια στην κοινή νεοελληνική. Η Μωυσέως σε σημείωμά της για την παράσταση σχολιάζει τη σκηνοθετική προσέγγιση του Μίτου, η οποία απομακρύνεται από την ψυχολογική διάσταση που επιδιώκει να αποδώσει το δραματικό θέατρο, αντίθετα επικεντρώνεται στη ρυθμικότητα του λόγου και στο ίδιο το σώμα: «η θεατρική φόρμα που ακολουθεί η θεατρική ομάδα Μίτος δεν έχει να κάνει με την ψυχολογία χαρακτήρων και το αστικό θέατρο. Αλλά βασίζεται σε συγκεκριμένα εργαλεία και μεθόδους για την ανάπτυξη της ρυθμικότητας του λόγου και την οργανικότητα του σώματος. Εκφράζεται μέσα από μια τελετουργική πράξη που οι δρώντες θα προσπαθήσουν να αναπτύξουν μεταξύ τους, διατηρώντας ζωντανή την ενέργεια από την αρχή μέχρι το τέλος». Καταλήγοντας στο εξής: «η

⁷³² Τηλεφωνική συνέντευξη Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά στη γράφουσα (20/8/2017).

⁷³³ Παπαστεφάνου (2007β) *Άνευ*, τεύχ.26, 90-92.

⁷³⁴ βλ.επίσης Κωνσταντίνου (2013β).

⁷³⁵ Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους στη γράφουσα (Λεμεσός 14/11/2016).

Μίτος μοιάζει σαν ένας αξονικός τομογράφος που σου επιτρέπει να δεις όλα τα μέλη των Βακχών σε λεπτομέρεια και όλη τη διαδικασία της μεταφοράς τους στη σκηνή. Λόγος, κίνηση, μουσικότητα, ρυθμός, αναπνοές. Όλα είναι ευδιάκριτα [...]».⁷³⁶



Από την παράσταση *Βάκχες*, το πένθος του Πενθέα, αρχείο Μίτος

Το 2011 η Κύπρος εκπροσωπήθηκε στο ίδιο φεστιβάλ από την ομάδα One/Off με την επινοημένη παράσταση *Forget-me-not* σε σκηνοθεσία Μαρίας Κυριάκου. Σε κριτική που εντοπίστηκε και αφορά την παρουσία της ομάδας στο φεστιβάλ αναφέρεται: «οι αναμνήσεις τους είναι τόσο προσωπικές που γίνονται καθολικές [...] δεν χρειάζεται να γνωρίζει κανείς την ιστορία της Κύπρου [...] για να παρακολουθήσει αυτό το μικρό θεατρικό θαύμα».⁷³⁷ Μέσα από την κριτική διαφαίνεται ότι η ομάδα κατάφερε να περάσει τις αγωνίες και τις ανησυχίες της στο ξένο κοινό, χωρίς ο λόγος (τοπικές αναφορές) να στέκεται εμπόδιο σε αυτό.

Στο Edinburgh Fringe Festival, ένα από τα πιο γνωστά φεστιβάλ της Ευρώπης, όπου φιλοξενούνται καινοτόμες παραστάσεις, συμμετείχε το Υπερβατικό Θέατρο⁷³⁸ με τον μονόλογο *Το Δωμάτιο των απεριόριστων πιθανοτήτων* (2011), γραμμένο από την Κορίνα Κονταξάκη σε συνεργασία με την κλινική ψυχολόγο Ελένη Αργυρού και σε σκηνοθεσία της Ελένης Κοσμά. Σε συνέντευξή της στη γράφουσα, η Κονταξάκη, ερμηνεύτρια επίσης του έργου, δήλωσε ότι πρόκειται για μια «αυτό-θεραπευτική» παράσταση για όσους ενδιαφέρονται για την ανθρώπινη φύση και τις πιθανότητες εξέλιξής της.⁷³⁹ Το θέατρο χρησιμοποιείται ως εργαλείο για αυτο-

⁷³⁶ Μωυσέως (2012β) *Πολίτης*, 10/1/2012.

⁷³⁷ Porquet (2011) *Le Canard enchaîné*, 20/7/2011, 7.

⁷³⁸ Το προφίλ του Υπερβατικού Θεάτρου δίνεται στο κεφάλαιο 3.

⁷³⁹ Συνέντευξη Κορίνας Κονταξάκη στη γράφουσα (Λεμεσός, 5/3/2017).

εξερεύνηση και κάθαρση, που προκαλεί τον θεατή να είναι σε εγρήγορση την ώρα της παράστασης χωρίς να παρασύρεται από συναρπαστικά σενάρια και συναισθηματικές φορτίσεις. Στο σκοπό αυτό συνέβαλε η χρήση ήχων αντί μουσικής, συμβολικών εικόνων και θεραπευτικών τεχνικών που εντάσσονται μέσα στη θεατρική ροή. Η παράσταση, σύμφωνα με την Κονταξάκη αλλά και την κριτική από το περιοδικό *FringeGuru*, έτυχε θετικής ανταπόκρισης στο Εδιμβούργο, όπου το έργο χαρακτηρίστηκε ως πολύ γενναίο και δύσκολο, οι συντελεστές του οποίου κατάφεραν να δώσουν μορφή σε άπιαστες αλήθειες μέσω του χορού και της μουσικής, ως ένα ζωντανό παράδειγμα δύναμης στη σκηνή.⁷⁴⁰



Από την παράσταση *Το Λωμάτιο των απεριόριστων πιθανοτήτων*, αρχείο Υπερβατικού Θεάτρου

Η ίδια θεατρική ομάδα συμμετείχε για δεύτερη συνεχή χρονιά στο «Edinburgh Fringe Festival» με την παράσταση *Τι κάνει ο άνθρωπός μου όταν λείπει* (2012), σε κείμενο των Κορίνας Κονταξάκη και Ελένης Κοσμά και σκηνοθεσία της δεύτερης. Πρόκειται για τον μονόλογο ενός σκύλου, της Λούλου, ο οποίος μέσα από εφημερίδες και σημειώσεις, ανακαλύπτει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης σκέψης, όταν μένει μόνος σε ένα διαμέρισμα, αφού ο άνθρωπός του λείπει για μέρες. Μπαίνοντας στον κόσμο της Λούλου, ο άνθρωπος βλέπει τον εαυτό του μέσα από τα μάτια της –τα μάτια ενός πλάσματος που βλέπει τους ανθρώπους σαν θεότητες, που απολαμβάνει με δέος την ύπαρξή τους και επιθυμεί μόνο την επαφή και την αγάπη του «τέλειου» ανθρώπου της, αδυνατώντας όμως να εντοπίσει όλα τα στοιχεία που

⁷⁴⁰ Ανυπόγραφο, *FringeGuru Magazine* (2011).

αφορούν τους ανθρώπους και ειδικά τον άνθρωπό της.⁷⁴¹ Η ηθοποιός, Κορίνα Κονταξάκη, έλαβε θετική κριτική στο Εδιμβούργο για τις υποκριτικές της ικανότητες «[...] εκφραστική και καθλωτική ηθοποιός. Κατάφερε να κρατήσει την προσοχή του κοινού κατά τη διάρκεια της 45λεπτης παράστασης».⁷⁴² Επίσης, στα δημοσιεύματα του *EdFringeReview* γράφτηκε: «είναι αξιαγάπητη, έχει ξεχωριστές ικανότητες [...] Σίγουρα αξίζει να το δείτε»⁷⁴³ και ταυτόχρονα, η παράσταση χαρακτηρίστηκε ως σουρρεαλιστική, φιλοσοφική,⁷⁴⁴ αλλά και αισθητικά ευχάριστη.⁷⁴⁵



Από την παράσταση *Τι κάνει ο άνθρωπός μου όταν λείπει*, αρχείο Υπερβατικού Θεάτρου

Επισημαίνεται ότι όλες οι συμμετοχές κυπριακών ομάδων σε τέτοιου είδους ευρωπαϊκά φεστιβάλ πραγματοποιήθηκαν πριν από το 2013. Από τότε και εντεύθεν δεν σημειώνεται οποιαδήποτε συμμετοχή, γεγονός που, ίσως, οφείλεται στην οικονομική κρίση που ακολούθησε και στα μη διαθέσιμα κονδύλια από το κράτος.

⁷⁴¹ Επίσημη ιστοσελίδα Υπερβατικού Θεάτρου: <http://theatrotranscendentalgr.weebly.com/tau943-kappa940nuepsiloniota-omicron-902nuthetarhoomegapi972sigmaf-muomicronupsilon-972taualphanu-lambdaepsilon943piepsiloniota-2012.html>

⁷⁴² Ανυπόγραφο, *Broadway Baby* 2012.

⁷⁴³ Ανυπόγραφο, *EdFringeReview*-Εδιμβούργο 2012.

⁷⁴⁴ Ανυπόγραφο, *EdFringeReview*-Εδιμβούργο 2012.

⁷⁴⁵ Ανυπόγραφο, *ScottsG newspaper*-Εδιμβούργο 2012.

5.2.2. Ευρωπαϊκά Προγράμματα/Διεθνείς Συνεργασίες

Η ένταξη της Κύπρου στην Ε.Ε. (2004) ανοίγει το δρόμο στους Κύπριους καλλιτέχνες να συμμετέχουν σε ευρωπαϊκά προγράμματα που αφορούν σεμινάρια αλλά και καλλιτεχνικά project, από τα οποία προκύπτουν θεατρικές παραγωγές, με τη συνεργασία καλλιτεχνών από διαφορετικές χώρες. Όπως έχει ήδη επισημανθεί και σε άλλο σημείο της έρευνας, οι διεθνείς συνεργασίες είναι πλέον από τα βασικά χαρακτηριστικά του σύγχρονου θεάτρου. Το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος συμμετείχε στο πρόγραμμα *Songs of my Neighbours* (*Τα τραγούδια των γειτόνων μου*), που έλαβε χώρα στην Πολωνία, Ιταλία και Κύπρο μεταξύ των ετών 2013-2015, και στόχευε, μέσω του θεάτρου, να αναπτύξει τον διάλογο και την κοινωνική δικαιοσύνη μεταξύ κοινοτήτων με πολιτικές και πολιτισμικές διαφορές. Μέσα από τα παραδοσιακά τραγούδια παρέχονται πολιτιστικές πληροφορίες για τους γείτονες-τους «Άλλους». Μελετήθηκε η ελληνοκυπριακή και τουρκοκυπριακή γειτονία, η συμβίωση των Εβραίων και των καθολικών Πολωνών και η περιθωριοποίηση και η ένταξη της κοινότητας των Ρομά στο Lecce της Ιταλίας.⁷⁴⁶ Όλο το υλικό που συγκεντρώθηκε οδήγησε, μεταξύ άλλων, σε πρωτότυπες θεατρικές παραστάσεις,⁷⁴⁷ όπως *Το πλοίο των τρελών* (2014), σε δραματουργία Κωνσταντίνας Peter και σκηνοθεσία Lukasz Walewski. Για την παράσταση χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από την ομότιτλη κοινωνική σάτιρα του 1494 του Sebastian Brant, καθώς και από τα μυθιστορήματα *Φερντυτούρκε* του Witold Marian Gombrowicz και *Οι Πρωτόπλαστοι* του Σωφρόνη Σωφρονίου. Ο σκηνοθέτης, μέσα από τους διαλόγους των δύο ηθοποιών, πέτυχε να δημιουργήσει ένα παιχνίδι ρυθμού, κίνησης και μουσικότητας, ενώ ιδιαίτερη ήταν η συμβολή της ζωντανής μουσικής που πλαισίωνε την παράσταση. Το σκηνικό αποτελείτο από πλατφόρμες με πισίνες γεμάτες νερό, μέσα στις οποίες κινούνταν οι ηθοποιοί.

⁷⁴⁶ Center of Performing Arts MITOS (2015) *Songs of my neighbours*.

⁷⁴⁷ Επίσημη ιστοσελίδα του Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος: <http://songsofmyneighbours.eu/>



Από την παράσταση *Το Πλοίο των Τρελών*, αρχείο Μίτος

Ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, σε μια προσπάθεια αναζήτησης, σε συστηματική βάση, νέων τρόπων ανταλλαγής και συνεργασίας με τα κράτη-μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης, που δύνανται να αναζωογονήσουν και να εμπλουτίσουν τη θεατρική παραγωγή της Κύπρου, συμμετείχε σε αντίστοιχα ευρωπαϊκά προγράμματα, αξιοποιώντας έτσι τις ευκαιρίες θεατρικής ανάπτυξης που παρέχονται είτε από την Ευρωπαϊκή Ένωση είτε διμερώς μεταξύ κρατών μελών ή και όχι της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Τέτοια ήταν το πρόγραμμα *Λεονάρντο*, που αφορούσε συμπαραγωγές με Βρετανία, Γερμανία, Ουγγαρία, Ρουμανία καθώς και διμερείς συνεργασίες με Ελλάδα, Ρωσία, Γερμανία και άλλες χώρες.⁷⁴⁸ Στο πλαίσιο αυτό, το Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας σε συνεργασία με τον ΘΟΚ και τη βρετανική ομάδα *Imitating the dog*, παρουσίασαν το 2009 μια διεθνή συμπαραγωγή με τίτλο *The Bar of Lost Souls* σε κείμενο και σκηνοθεσία του Andrew Quick, στο πλαίσιο του Creative Collaboration Project που διοργάνωσε το Βρετανικό Συμβούλιο, ενός προγράμματος που στοχεύει στην τόνωση της συνεργασίας των καλλιτεχνών από τις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μεγάλης Βρετανίας.⁷⁴⁹ Πρόκειται για μια παράσταση που συνδυάζει τη χρήση σύγχρονων τεχνολογιών, αφηγηματικών και σωματικών τεχνικών και εμπνέεται από το αμάλγαμα των πολιτισμών που συνθέτουν την ιδιότυπη κοινωνία των λιμανιών της Μεσογείου, όπου οι έννοιες των εθνικών συνόρων και των ταυτοτήτων τίθενται διαρκώς σε αμφισβήτηση, ως αποτέλεσμα της αδιάκοπης ροής και μείξης εθνοτήτων. Γράφει ο Γιάννης Βαρβέρης για την παράσταση: «Το όλο project έχει έναν καταγιστρικό ρυθμό που κατορθώνει να σε παρασύρει σε μιαν ατμόσφαιρα σεξουαλικότητας, αμφιθυμιών και όλο και αυξανόμενων εντάσεων. Αυτό το αποπνικτικό κρεσέντο οφείλει πολλά

⁷⁴⁸ Επίσημη ιστοσελίδα ΘΟΚ: <http://www.thoc.org.cy/about/diethneis-synergasies,el-about-03-06,el>

⁷⁴⁹ Επίσημη ιστοσελίδα Εθνικού Θεάτρου Ελλάδας:

https://www.n-t.gr/el/events/oldevents/to_mpar_ton_hamenon_psihon

στην πρωτότυπη και δυναστευτικά δυνατή μουσική και τα τραγούδια του αγγλικού συγκροτήματος «Hope and Social», τα οποία εκτελούνται από έναν πιανίστα σε εικαστικά εφιαλτικό φόντο [...] το όλο εγχείρημα, σοφά «στριμωγμένο» στην ασφυξία περιορισμένης, σχεδόν μισής σκηνής, θα κέρδιζε πολύ περισσότερο τη συμμετοχή των θεατών αν τα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά του μέρη δεν ήσαν τόσο φτωχά [...].⁷⁵⁰

Παράλληλα, στο πλαίσιο συνεργασίας του ΘΟΚ με το θέατρο Nowy της Πολωνίας παρουσιάστηκε η παράσταση *Ο σακάτης του νησιού* (2011) του Martin McDonagh σε σκηνοθεσία του Πολωνού σκηνοθέτη Lukasz Wiśniewski. Η Κατσούρη σε κριτική της θεωρεί εξαιρετική την παράσταση, σχολιάζοντας μεταξύ άλλων τη σκηνοθετική προσέγγιση: «ο Lukasz Wiśniewski έδωσε συνταρακτικά την ατμόσφαιρα γύρω από τον νεαρό ανάπηρο και το περιβάλλον του νησιού. Η σκηνοθετική του πρόταση ήταν απλή. Αγκάλιασε με αγάπη το έργο και μας έδωσε τα νοήματα πίσω από τις γραμμές. Χωρίς φλυαρίες ή επιδεικτικές μανιέρες, χωρίς εξάρσεις και υπερβολές. Ακόμα και μια πινελιά αδιόρατου χιούμορ».⁷⁵¹



Από την παράσταση *Ο σακάτης του νησιού*, αρχείο ΘΟΚ

Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του ΘΟΚ, ο Οργανισμός συμμετείχε δύο φορές στο Πρόγραμμα Young Europe, κάτω από την ομπρέλα της Συνόδου των Θεάτρων της Ευρώπης (ETC), αρχικά το 2008-2010, όταν στόχο του προγράμματος αποτέλεσε η συγγραφή έργων για εφήβους, η ενθάρρυνση νεαρών επαγγελματιών για αλληλεπίδραση και η ανταλλαγή εμπειριών

⁷⁵⁰ Βαρβέρης (2009) *Η Καθημερινή*, 15/11/2009.

⁷⁵¹ Κατσούρη (2011) *Ανευ*, τεύχ.40, 69-70.

και πληροφοριών αλλά και η ενίσχυση της σχέσης θεάτρων και νέων πρακτικών στην Ευρώπη. Μέσα από το πρόγραμμα προέκυψαν οκτώ συμπαραγωγές, δύο εργαστήρια και δύο διεθνή συνέδρια, που ασχολήθηκαν με θέματα όπως η ταυτότητα, η κοινωνική ένταξη, η μετανάστευση, ο αποκλεισμός και η βία, καθώς και με τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται νέοι γλωσσικοί κώδικες στο θέατρο ως γέφυρες ανάμεσα σε διαφορετικές χώρες. Ο ΘΟΚ τότε συνεργάστηκε με το Theater an der Parkaue του Βερολίνου και μέσα από το πρόγραμμα εισήχθη στην Κύπρο ο θεσμός του classroom play (θεατρική παράσταση που παίζεται σε σχολική τάξη). Από το πρόγραμμα *Young Europe* προέκυψαν τρεις παραγωγές: *Κορόνα-Γράμματα (Heads or Tails)* της Katja Hensel (2009), που ανέβηκε από την Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ σε σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους. Το θεατρικό έργο βασίστηκε σε υλικό που προέκυψε από θεατρικά εργαστήρια και συζητήσεις με εφήβους 12-15 ετών από Γυμνάσια της Λευκωσίας και του Βερολίνου. Με τον τρόπο αυτό αντλήθηκαν οι απόψεις, οι σκέψεις και οι εμπειρίες των ίδιων των νέων των δύο πόλεων. Το έργο, που πραγματεύεται το θέμα της βίας κατά την εφηβική ηλικία, ταξίδεψε και στο Βερολίνο, συμμετέχοντας στο Φεστιβάλ «Augenblick Mal», όπου έδωσε δύο παραστάσεις. Ο Χατζηγεωργίου σχολιάζοντας τη σκηνοθετική προσέγγιση του Νεοκλέους έγραψε στην κριτική του: «[...] στην ανάγνωσή του δεν έμεινε στην εξωτερική δομή του κειμένου. Μέσα από τη σκηνοθετική του προσέγγιση κατόρθωσε να διεισδύσει στη βαθύτερη δομή του και να μετουσιώσει όλα τα δραματικά στοιχεία που τη συνθέτουν σε αποτελεσματική σκηνική πράξη».⁷⁵²



Από την παράσταση *Κορόνα-Γράμματα*, αρχείο ΘΟΚ

⁷⁵² Χατζηγεωργίου (2009) *Άνευ*, τεύχ.34, 74.

Η δεύτερη παράσταση, το *Ναρκοπέδιο* της Pamela Durr, σε σκηνοθεσία της Anne Contensou από την Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ (2010), βασίζεται σε έναν διάλογο ανάμεσα σε δύο φίλες, μια Σέρβα και μια Βόσνια, που βιώνουν τον πόλεμο στην άλλοτε κοινή τους πατρίδα. Ο Συμεού σε κριτική του σχολιάζει την προσέγγιση της σκηνοθετιδας: «κρατήθηκε μακριά από στείρους διδακτισμούς και συνθηματολογίες. Σ' αυτό συνέβαλε τόσο η γενικότερη σκηνοθετική σύλληψη της παράστασης όσο και οι επιμέρους ερμηνείες των δύο ρόλων από τις ηθοποιούς Άννα Παπαγεωργίου (Γιάσνα) και Ιουλία Τσόλκα (Εμινά) [...] ο όποιος διδακτισμός του έργου δεν συνιστούσε αυτοσκοπό, αλλά κάτι που απέρρεε άμεσα από τη συγκρουσιακή κατάσταση με όλες τις δραματικές της ανατροπές [...]».⁷⁵³



Από την παράσταση *Ναρκοπέδιο*, αρχείο ΘΟΚ

Τέλος, η τρίτη παράσταση, *Η μητέρα μου η Μήδεια* (2011) του Holger Schober, σε σκηνοθεσία Susannah Tresilian, προσεγγίζει τον μύθο της Μήδειας και του Ιάσωνα μέσα από τα μάτια των παιδιών τους. Όλα τα έργα ανέβηκαν από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου ως classroom plays και παρουσιάστηκαν σε σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης της Κύπρου.



⁷⁵³ Συμεού (2010) *Νέα Εποχή*, τεύχ.307, 77.



Από την παράσταση *Η μητέρα μου η Μήδεια*, αρχείο ΘΟΚ

Κατά τη δεύτερη συμμετοχή του στο πρόγραμμα (2011), ο ΘΟΚ συνεργάστηκε με το Κρατικό Θέατρο της Ουγγαρίας στο Μίσκολτς για τη συγγραφή ενός έργου με θέμα τους καλικαντζάρους, χρησιμοποιώντας ως βάση την έρευνα του χαρακτή Χαμπή Τσαγγάρη⁷⁵⁴ για το εν λόγω θέμα. Από τη συνεργασία προέκυψε το μιούζικαλ *Κάλι-Καντζάρ και ΣΙΑ!* (2013),⁷⁵⁵ παράσταση επινοημένου θεάτρου, η οποία αναφέρθηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος πραγματοποιήθηκαν εργαστήρια για παιδιά και μέσα από ερωτηματολόγια συλλέχθηκαν οι ιστορίες που γνώριζαν, με βάση τις οποίες η συγγραφική ομάδα δημιούργησε τον κόσμο των καλικαντζάρων του έργου.⁷⁵⁶ Ο Σαββινίδης έγραψε για την παράσταση: «χορταστική όσο και ανατρεπτική εξτραβαγκάντσα, που εμπνεόταν από τους μύθους της κυπριακής παράδοσης για να πιέσει τα όρια της θεατρικής σύμβασης. Η ομάδα ζωντάνεψε την εικονογραφία ενός θεαματικού παραμυθιού, γεμάτο εθιστικούς αισθητικούς πειραματισμούς».⁷⁵⁷ Η Τουμάζου στην κριτική της αναφέρει: «Ένα ζωντανό, χιουμοριστικό παραμύθι που τροφοδοτείται από την παράδοση με το ξύπνημα των κυπριακών καλικαντζάρων, και το νεανικό φίλτρο της γλώσσας και της νοοτροπίας, δημιουργώντας ένα micro-musical ή

⁷⁵⁴ Ο Χαμπής Τσαγγάρης είναι γνωστός Κύπριος χαρακτήρας και ιδρυτής της Σχολής Χαρακτικής (1995), καθώς και του Μουσείου Χαρακτικής (2008) στην Κύπρο. Πήρε τα πρώτα μαθήματα χαρακτικής από τον χαράκτη Α. Τάσσο στην Αθήνα (1971) και σπούδασε Γραφικές Τέχνες στο Ινστιτούτο Σούρικωφ της Μόσχας (1976-1982). Ασχολείται ιδιαίτερα με τη λαϊκή παράδοση της Κύπρου και έργα του βρίσκονται στο Μουσείο Πούσκιν στην Μόσχα, σε Πινακοθήκες, Ιδρύματα, δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές σε διάφορες χώρες. Τιμήθηκε με τέσσερα κρατικά βραβεία και το βραβείο πολιτιστικής προσφοράς “Τεύκρου Ανθία-Θοδόση Πιερίδη” Κ.Ε. ΑΚΕΛ.

⁷⁵⁵ Η παράσταση παρουσιάζεται και αναλύεται και στο κεφάλαιο 3 στην ενότητα Πειραματικό μουσικό θέατρο.

⁷⁵⁶ Συνέντευξη Λέας Μαλένη στη γράφουσα (Λευκωσία 2/12/2016).

⁷⁵⁷ Σαββινίδης (2019) *Ο Φιλελεύθερος*, τεύχ. 253, 30/12/2019.

μιούζικαλ τσέπης σύγχρονης αισθητικής, με συγκεκριμένες αναφορές στον κινηματογραφικό κόσμο του θεάματος».⁷⁵⁸



Από την παράσταση *Κάλι-Καντζάρ και ΣΙΑ!*, αρχείο ΘΟΚ

Η συμμετοχή στο πρόγραμμα *Young Europe* έδωσε τη δυνατότητα σε νέους επαγγελματίες του θεάτρου να έρθουν σε επαφή με συναδέλφους τους από άλλες χώρες και να πειραματιστούν με νέα εργαλεία και μεθόδους για το θέατρο στην εκπαίδευση, με έφηβους μαθητές και παιδαγωγούς, ώστε να αποτυπώσουν τη σημερινή πραγματικότητα από τη δική τους σκοπιά.

Επιπρόσθετα, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου συμμετείχε στο πρόγραμμα *TRAMES* (*Traductions Mises en Scène*) που διοργανώθηκε από τη La Comédie de Saint-Etienne (2006) και είχε ως στόχο την προώθηση θεατρικών έργων στις χώρες-μέλη, μέσα από τη μετάφραση και τη σκηνοθεσία τους στη γλώσσα της κάθε συμμετέχουσας χώρας. Αντικείμενο του προγράμματος αποτέλεσε η ανάλυση και μελέτη του θεατρικού έργου *Ma mère qui chantait sur un phare* (*Η μητέρα μου που τραγουδούσε πάνω στον φάρο*) του Gilles Granouillet. Οι μεταφραστές που συμμετείχαν είχαν την ευκαιρία να συναντηθούν στο St. Etienne μαζί με τον συγγραφέα, να δουλέψουν τα προσχέδια μετάφρασης που είχαν ήδη ετοιμάσει και παράλληλα να συναντηθούν τόσο με τους σκηνοθέτες/τιδες των άλλων χωρών όσο και με τον Γάλλο σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς που θα ανέβαζαν το έργο στα γαλλικά. Οι θεατρικοί οργανισμοί που έλαβαν μέρος στο πρόγραμμα (La Comédie de St. Etienne της Γαλλίας, ΘΟΚ, Volkstheater της Βιέννης, Κρατικό Θέατρο της Κραϊόβας της Ρουμανίας) δεσμεύτηκαν να ανεβάσουν το μεταφρασμένο έργο είτε σε παράσταση είτε σε σκηνοθετημένη ανάγνωση.⁷⁵⁹ Ο ΘΟΚ

⁷⁵⁸ Τουμάζου (2013β) *Check In*, 25/1/2013.

⁷⁵⁹ Επίσημη ιστοσελίδα του ΘΟΚ: <http://www.thoc.org.cy/about/diethneis-synergasies,el-about-03-06,el>

εκπροσωπήθηκε από τον Κωνσταντίνο Γεωργίου, που υπέγραψε τη μετάφραση του έργου στα ελληνικά, δίνοντας του τον τίτλο *Μαυρόασπρα δάκρυα του έρωτα*. Το έργο σκηνοθέτησε και παρουσίασε στην Κύπρο ο ίδιος στο Χάνι, στο Καϊμακλί στη Λευκωσία. Αξίζει να σταθεί κανείς στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης έπλεξε τον ιστό του κειμένου του πάνω σε ολόκληρο το κτίριο, κάνοντας, με εικαστικές παρεμβάσεις στους διάφορους χώρους του, αναφορές στο κείμενο της παράστασης. Για παράδειγμα, η πρωταγωνίστρια (Τζένη Γαϊτανοπούλου) αναδιπλώνει σε όλο το έργο τη σχέση της με το γράψιμο, γι' αυτό μέσα στο κτίριο υπάρχει το «Δωμάτιο της Γραφής». «Επαναπροσδιορίζεται έτσι τι πάει να πει «κείμενο» (το κείμενο δρα μέσα στο κτίριο), «ερμηνεία» και «θεατές», (παύει να «ερμηνεύει» μόνον η ηθοποιός τη σχέση της με το κείμενο και ανεπαίσθητα αρχίζουμε να το ερμηνεύουμε αμέσως μόνο με το που μπαίνουμε στο δωμάτιο, δημιουργώντας εικόνες και έχοντας αισθήσεις)». ⁷⁶⁰

Ο ΘΟΚ συμμετείχε, με εκπρόσωπο τη σκηνοθέτιδα Μαγδαλένα Ζήρα, για δεύτερη φορά στο πρόγραμμα *TRAMES* (2010), που υλοποιήθηκε σε δύο στάδια και είχε ως αντικείμενο μελέτης το έργο της Carole Fréchette *Το κρυφό δωμάτιο*. Αρχικά πραγματοποιήθηκε εργαστήριο και ανάγνωση του έργου στο St. Etienne, σε σκηνοθεσία του Jean-Claude Berutti, και ακολούθως το έργο παρουσιάστηκε στην Κύπρο με τη μορφή θεατρικού αναλογίου, σε σκηνοθεσία της Ζήρα. ⁷⁶¹

Το Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου επίσης, συμμετέχει στο Πρόγραμμα EFFE-Europe for Festivals, Festivals for Europe, το οποίο αποτελεί έναν πλήρη οδηγό για τα φεστιβάλ της Ευρώπης, προσφέροντας τη δυνατότητα αναγνώρισης, μέσα από την Ευρωπαϊκή Ένωση, της δουλειάς αλλά και της προσφοράς των φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στα 28 κράτη-μέλη της και στα υποψήφια για ένταξη κράτη. Στόχος του EFFE είναι η δημιουργία μιας πολιτιστικής πύλης που θα ενημερώνει τους επαγγελματίες, αλλά και τους πολίτες της Ε.Ε. για τα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στην Ευρώπη, θα επιβραβεύει τα καινοτόμα καλλιτεχνικά φεστιβάλ για την εξαιρετική συμβολή τους στην ευρωπαϊκή και στην τοπική εθνική πολιτιστική ζωή –παρέχοντάς τους το EFFE Label, ένα επίσημο πιστοποιητικό αναγνώρισης, ή και το EFFE Award– και θα προωθήσει την πολιτιστική πολυμορφία των φεστιβάλ που πραγματοποιούνται στην Ευρώπη. ⁷⁶² Η συμμετοχή του ΚΚΔΙΘ στο πρόγραμμα EFFE είναι κομβικής σημασίας,

⁷⁶⁰ Φάλιες, τεύχ.2, Γενάρης 2006. [<https://falies3.wordpress.com>]

⁷⁶¹ Επίσημη ιστοσελίδα του ΘΟΚ: <http://www.thoc.org.cy/about/diethneis-synergasies,el-about-03-06,el>

⁷⁶² Επίσημη ιστοσελίδα του Κυπριακού Κέντρου Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου: <http://www.ccoiti.com-effe-europe-for-festivals-festivals-for-europe/>

γιατί συμβάλει καταλυτικά στην προώθηση της πλατφόρμας αυτής σε εθνικό επίπεδο, ως προς την χαρτογράφηση των τοπικών πολιτιστικών φεστιβάλ και την ενθάρρυνσή τους για συμμετοχή στην πλατφόρμα. Με τον τρόπο αυτό, δίνεται η δυνατότητα στο καλλιτεχνικό δυναμικό της Κύπρου να προβάλλει τη δουλειά του πέραν των στενών εθνικών ορίων, είτε με τη συμμετοχή του στα ευρωπαϊκά φεστιβάλ, είτε μέσω της αξιολόγησης, με δυνατότητα διάκρισης, της δουλειάς του από τα θεσμικά όργανα για τα οποία προνοεί το πρόγραμμα, αρχικά σε τοπικό και έπειτα σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετά κυπριακά φεστιβάλ που δραστηριοποιούνται και στο χώρο του θεάτρου διακρίθηκαν με το EFFE Label. Μεταξύ αυτών τα Buffer Fringe Performing Arts Festival, Nicosia Pop-Up, The Afrobanana Festival, Διεθνές Φεστιβάλ Κύπρια, Φεστιβάλ Χορού & Παραστατικών Τεχνών No body, Παγκύπριο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού θεάτρου, Παγκύπριοι Σχολικοί Αγώνες Θεάτρου.

Ειδική μνεία αξίζει να γίνει στο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, που διοργανώνεται στην Κύπρο από το 1997 και έχει καταστεί πλέον θεσμός, με πρωτοβουλία του τότε Διευθυντή του Κυπριακού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου Νίκου Σιαφάλη, φιλοξενώντας θεατρικά σχήματα από όλο τον κόσμο. Ενδεικτικά, στο Φεστιβάλ, από την έναρξη της διοργάνωσης μέχρι και την ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας [2020], συμμετείχαν θεατρικά σχήματα από την Κύπρο, καθώς και από τις εξής χώρες: Αγγλία, Βέλγιο, Βουλγαρία, Γερμανία, Ελλάδα, Η.Π.Α., Ισπανία, Ισραήλ, Ιταλία, Κίνα, Κροατία, Πορτογαλία, Ρουμανία, Ρωσία, Σερβία, Σλοβενία, Σουηδία. Πολλές από τις παραστάσεις είναι πρωτοποριακές στην προσέγγισή τους.

5.2.3. Πάφος Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2017

Η Πάφος ανακηρύχθηκε πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης για το έτος 2017. Το γεγονός αυτό δημιούργησε ευκαιρίες και προοπτικές. Σύμφωνα με τη διευθύντρια του καλλιτεχνικού προγράμματος του οργανισμού Γεωργία Ντέτσερ, ο ίδιος ο θεσμός καλούσε σε υπέρβαση των στενών γεωγραφικών ορίων και το πρόγραμμα των εκδηλώσεων που συστάθηκε αντικατόπτριζε το γεγονός αυτό σε μια σειρά από έργα που διερευνούσαν τις σχέσεις, τις συγγένειες αλλά και τις συγκρούσεις ανάμεσα στους ανθρώπους.⁷⁶³ Συνεπώς, η ανάδειξη της Πάφου ως πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης αποτέλεσε ένα ισχυρό, έστω και προσωρινό, τρόπο προώθησης και ανάπτυξης του πολιτιστικού τομέα για ολόκληρη την Κύπρο, και ειδικότερα για την Πάφο. Στα πλαίσια αυτού του θεσμού, το θέατρο αποτελούσε βασικό τομέα, και, συνεπώς, κρίθηκε αναγκαία η συμπερίληψη του γεγονότος στην παρούσα διατριβή με αναφορές σε θεατρικές παραστάσεις που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο του «Πάφος17», οι οποίες είτε σκηνοθετήθηκαν από Κύπριους σκηνοθέτες, είτε προέκυψαν από τη συνεργασία Κυπρίων και ξένων καλλιτεχνών, ή πρωτοβουλίες στις οποίες το κυπριακό κοινό κλήθηκε να συμμετέχει ενεργά υπό την καθοδήγηση μιας ξένης θεατρικής ομάδας.

Οι «Ηρω-ισμοί» αποτέλεσαν ένα διετές καλλιτεχνικό project του επίσημου προγράμματος της Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Πάφος 2017, που πραγματοποιήθηκε από το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος σε συνεργασία με το Grotowski Institute της Πολωνίας, στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Wroclaw 2016. «Το πρόγραμμα στόχευε στην ενίσχυση της διαπολιτισμικής ευαισθησίας μέσα από την ενσυναίσθηση και την κατανόηση για τον “Άλλο”. Οι δράσεις των “Ηρω-ισμών” σχεδιάστηκαν ώστε να ενθαρρύνουν την κινητικότητα, την ανταλλαγή και τον κοινωνικό διάλογο, μέσα από την καλλιτεχνική δημιουργία».⁷⁶⁴ Στο πλαίσιο του project παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις *Ημουν η Λυσιστράτη – Εκτός* του Αντώνη Γεωργίου και οι *Πέρσες* του Αισχύλου. Στην παράσταση *Ημουν η Λυσιστράτη – Εκτός*,⁷⁶⁵ σε σκηνοθεσία Lukasz Walewski, μια προσπάθεια συμβολής στον διάλογο για τα τραύματα και τις αρνήσεις μας ως κληροδοτήματα πολέμου, η Λυσιστράτη στον 21ο αιώνα αναφέρεται στην αποτυχία της να σταματήσει τον πόλεμο, τη βία, τον πόνο.

⁷⁶³ Ντέτσερ, *Επίσημο πρόγραμμα του Πάφος 2017*, 10.

⁷⁶⁴ Επίσημη ιστοσελίδα Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος: <http://www.mitos.org.cy/el/heroismsgreek/>

⁷⁶⁵ Βίντεο της παράστασης: <https://www.youtube.com/watch?v=aeMJWNl9ofg>

Αρχικά, η παράσταση ανέβηκε στη Λεμεσό σε μια διαφορετική εκδοχή⁷⁶⁶ από αυτή που θα ακολουθήσει στην Πάφο, με τον τίτλο *Ήμουν η Λυσιστράτη*,⁷⁶⁷ η οποία παρουσιάστηκε στο άλλοτε ακμαίο και τώρα εγκαταλειμμένο κατάστημα της ΕΣΕΛ. Η δεύτερη εκδοχή ανέβηκε το 2016 στην υπό ανάπλαση πλατεία του Μουττάλλου⁷⁶⁸ με μοναδικά σκηνικά αντικείμενα τέσσερα μικρόφωνα και τέσσερις καρέκλες στις οποίες κάθονταν οι ηθοποιοί σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Το ίδιο βράδυ, η οπτικογράφηση της παράστασης προβλήθηκε στην επιφάνεια της θάλασσας, στην περιοχή των Δημοτικών Μπάνιων στην Κάτω Πάφο.⁷⁶⁹



Από την παράσταση *Ήμουν η Λυσιστράτη* – Εκτός, αρχείο Μίτος

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου, συμπαραγωγή του Μίτου με το Grotowski Institute στη Wrocław, σε σκηνοθεσία του Lukasz Walewski, αποτελεί μια πειραματική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Η παράσταση εστίαζε στον άνθρωπο, στην ατομική του ευθύνη, στο ίδιο το Εγώ και στο θέμα του θρήνου· χαρακτηριστικά, ο σκηνοθέτης ανέφερε σε σημείωμά του ότι «ο θρήνος του εχθρού, του “Άλλου” αποδεικνύεται μέσα από την παράσταση ότι δεν διαφέρει από τον δικό μας».⁷⁷⁰ Η πρώτη σκηνή της παράστασης διαδραματίστηκε στον εξωτερικό χώρο του Αττικού Θεάτρου στην Πάφο, με τον ηθοποιό που υποδύοταν τον Ξέρξη να μαστιγώνει τον Ελλησποντο. Ακολούθως, ο Ξέρξης μεταφέρθηκε στην οροφή ενός κτηρίου στον χώρο του θεάτρου μέσα σε μια μεταλλική κατασκευή, όπου παρέμεινε καθ' όλη τη διάρκεια της

⁷⁶⁶ Ο σκηνικός χώρος στην ΕΣΕΛ (Ένωση Συνεργατικών Εταιρειών Λεμεσού) ήταν αφαιρετικός με το λευκό χρώμα να κυριαρχεί, η εποχή δεν προσδιοριζόταν χρονικά, ενώ οι τέσσερις ηθοποιοί εναλλάσσονταν στον ρόλο της Λυσιστράτης και της Μυρίνης.

⁷⁶⁷ βλ. επίσης Διαμαντάκου-Αγάθου (2020) 210-212.

⁷⁶⁸ Πρόκειται για την κεντρική πλατεία του Μουττάλλου, μιας περιοχής στο κέντρο της Πάφου, όπου σήμερα ζουν Ελληνοκύπριοι πρόσφυγες, ενώ άλλοτε ζούσαν Τουρκοκύπριοι. Τα τελευταία χρόνια γίνεται μια προσπάθεια ανάπλασης της πλατείας.

⁷⁶⁹ Επίσημη ιστοσελίδα Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος: <http://www.mitos.org.cy/el/heroismsgreek/>

⁷⁷⁰ Πρόγραμμα παράστασης *Περσών*.

παράστασης. Ο λόγος του ήταν ελάχιστος και αποσπασματικός (λέξεις και κραυγές) και είχε έντονη σωματική, καθαρά φορμαλιστική, κίνηση: χειρονομιακή, μιμητική, ακροβατική. Στο τέλος της παράστασης ο Ξέρξης αναμείχθηκε με το κοινό. Ο Κορυφαίος του χορού παρουσιαζόταν ως μέρος του κοινού, ως ένας από τους θεατές. Εντυπωσιακή ήταν η εμφάνιση της Άτοσσας στη σκηνή με φουτουριστικό πατίνι. Τα χορικά παρουσιάστηκαν στα αρχαία ελληνικά και στα περσικά με τον ιδιαίτερο τρόπο εκφοράς του λόγου με τον οποίο εργάζεται ο Μίτος.

Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία του Θεόδωρου Τερζόπουλου υπήρξε εμβληματική παράσταση στο πλαίσιο του Πάφος 17. Στην παραγωγή συμμετείχαν ηθοποιοί από την Ελλάδα και τη Συρία, αλλά και από διχοτομημένες πόλεις, όπως τη Λευκωσία, το Μοστάρ –το Βοσνιακό και Κροατικό– και τα Ιεροσόλυμα. Πρόθεση της παράστασης ήταν να λειτουργήσει ως ένα διάβημα, ώστε να αναδειχθεί το θέμα της διχοτόμησης των πόλεων, της διαίρεσης των λαών, αλλά και της βαθιά ριζωμένης ανθρώπινης ανάγκης για συνεργασία, συνύπαρξη και ειρήνη.⁷⁷¹ Σε συνέντευξή του ο Τερζόπουλος υποστήριξε ότι «το κόνσεπτ στο οποίο συναντιούνται ηθοποιοί από τις δυο πλευρές και συνδημιουργούν, είναι η πρώτη δήλωση της ειρήνης. Πρέπει να πέσουν τα τείχη. Πρέπει να τα βρούμε κάποια στιγμή με τον “εχθρό”. Εχθρός όμως μπορεί να είναι και ο εαυτός μας».⁷⁷² Πρόκειται για μια παράσταση φορμαλιστικού θεάτρου που ακολουθεί τη μέθοδο του Τερζόπουλου. Παντού δέσποζε η παρουσία του πολέμου: σπαθιά, κόκκινα υφάσματα, αρβύλες. Η προσθήκη στον τίτλο «Τρωάδες» του υπότιτλου «Οι τοίχοι της ντροπής» και η αξιοποίηση ηθοποιών από μοιρασμένες πόλεις αποτελούσαν δηλώσεις της ιδεολογικής τοποθέτησης του σκηνοθέτη. Το γεγονός ότι ο κάθε ηθοποιός απήγγειλε αποσπάσματα κειμένου στη μητρική του γλώσσα μεγάλωσε ασυνήθιστα τον όγκο του λόγου σε σχέση με άλλες παραστάσεις αρχαίου δράματος του Τερζόπουλου, όπου ο λόγος είναι συνήθως αποσπασματικός. Το σκηνικό, πλήρως ενταγμένο στο πνεύμα της *Arte Povera*, αποτελούσε μια εικαστική εγκατάσταση στο κέντρο της σκηνής του Αρχαίου Ωδείου Πάφου, σε σχήμα κύκλου, με τακτικώς τοποθετημένες στρατιωτικές αρβύλες. Αξίζει να σημειωθεί η παρουσία της ηθοποιού Δέσποινας Μπεμπεδέλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο της Εκάβης, σε μια ιστορική ερμηνεία. Η Μολέσκη σχολιάζοντας την προσέγγιση του Τερζόπουλου έγραψε για την παράσταση: «η «ποσότητα» του λόγου και συνεπώς η αναπόφευκτη «λογοτεχνικότητα» της παράστασης ήταν ασυνήθιστη για τον Τερζόπουλο και προκαλούσε δυσκολίες στη διαχείριση

⁷⁷¹ Πρόγραμμα παράστασης *Τρωάδων*.

⁷⁷² Συνέντευξη Θ. Τερζόπουλου στη Μαρία Παναγιώτου, *Ο Φιλελεύθερος*, 12/2/2016.

κάποιων σκηνών. Για παράδειγμα, η σκηνή της Ελένης και του Μενελάου (Σοφία Χιλλ-Ανδρέας Φυλακτού) έμοιαζε να είναι αμήχανη σκηνοθετικά, και επομένως και υποκριτικά. Ακόμα και τα ενδυματολογικά συμπληρώματα των δύο μορφών ήταν εκτός της γενικά λιτής ενδυματολογικής γραμμής και της συμβολικά ξεκάθαρης εικαστικής εγκατάστασης με στρατιωτικές αρβύλες, πιο εκτός απ' ό,τι το δικαιολογούσε η υποβόσκουσα στο κείμενο ευριπίδεια ειρωνεία. Για άλλες, όμως, είχε βρεθεί ωραίος τρόπος το σώμα να γεννάει τον λόγο (Ανδρομάχη της Νιόβης Χαραλάμπους, Ταλθύβιος του Προκόπη Αγαθοκλέους).⁷⁷³ Ο Σαββινίδης έγραψε για τον Τερζόπουλο και την τεχνική του: «κατόρθωσε να κάνει το επί σκηνής έμψυχο δυναμικό να πάλλεται σαν ενιαίο σώμα, στο οποίο σταδιακά και θαρρείς μαθηματικά υπολογισμένα εντάχθηκαν μέχρι την τελευταία πράξη και οι θεατές [...] Μια μεταδραματική προσέγγιση πάνω σ' ένα θέατρο αυτοκυριαρχικό που αποπνέει ένα είδος εσωτερικού φορμαλισμού, υπόσχεται μια εμπειρία της στιγμής και ταυτόχρονα έξω από τον χρόνο και τον χώρο. Αξίζουν πολλοί έπαινοι στους καταπονημένους ερμηνευτές για την αφοσίωση στο απαιτητικό όραμα».⁷⁷⁴

⁷⁷³ Μολέσκη (2017ε) *Ο Φιλελεύθερος*, 17/7/2017.

⁷⁷⁴ Σαββινίδης (2017δ) *Ο Φιλελεύθερος*, 16/7/2017.



Από την παράσταση *Τρωάδες*, αρχείο Πάφος17

Το μιούζικαλ *Η αλήθεια για την Αφροδίτη*, σκηνοθετημένο από τον Γιώργο Ροδοσθένους και σε μουσική Δημήτρη Ζαβρού, αποτέλεσε μια πρωτότυπη σύνθεση, βασισμένη σε συνεντεύξεις που παραχώρησαν κάτοικοι της Πάφου, ντόπιοι και μετανάστες, αλλά και επισκέπτες, σχετικά με την έννοια της ομορφιάς. Σύμφωνα με πληροφορίες που δίνονται στο πρόγραμμα της παράστασης, με επίκεντρο και σημείο αναφοράς την πόλη της Πάφου, η παράσταση επιχείρησε να εντοπίσει και να αναδείξει τη μυστική ουσία της ομορφιάς, από τα πρόσωπα και τα τοπία μέχρι τα ζώα και τις στιγμές της καθημερινότητας, με μια διάθεση δημιουργικής συνομιλίας ανάμεσα στην ιστορία και τους μύθους. Εμπνευσμένο από τη μεθοδολογία των Rimini Protokoll, το σαιξπηρικό ποίημα *Αφροδίτη και Άδωνις* και το μιούζικαλ *London Road* του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας,⁷⁷⁵ το εγχείρημα επιχείρησε να μορφοποιήσει τις διαφορετικές αντιλήψεις για το θέμα. Η παράσταση έλαβε χώρα σε μια πισίνα, μέσα και γύρω από την οποία οι ηθοποιοί είχαν την ευχέρεια να κινηθούν. Χρησιμοποιήθηκε η ελληνική, η αγγλική και η

⁷⁷⁵ Πρόγραμμα παράστασης *Η Αλήθεια για την Αφροδίτη*.

γαλλική γλώσσα. Πριν από την έναρξη της παράστασης, δύο εκ των ηθοποιών ζήτησαν την άποψη των θεατών για την έννοια της ομορφιάς. Οι απόψεις ηχογραφούνταν ή καταγράφονταν και χρησιμοποιήθηκαν αυτούσιες στην παράσταση. Υπήρχε συνεχής αλληλεπίδραση με το κοινό καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης με ποικίλους τρόπους (απαντήσεις από το κοινό πριν και κατά την παράσταση, όταν το ζητούσαν οι ηθοποιοί).



Από την παράσταση *Η αλήθεια για την Αφροδίτη*, αρχείο Πάφος17.

Ο Μάριος Ιωάννου επεξεργάστηκε δραματουργικά και σκηνοθέτησε την παράσταση *Ενώνοντας τη Μεσόγειο*, στην οποία συμμετείχαν έξι ηθοποιοί από ισάριθμες πόλεις της Μεσογείου (Πάφος, Αλεξάνδρεια, Σμύρνη, Μασσαλία, Ταγκέρη, Βαρκελώνη) και η οποία έλαβε χώρα στις θαλασσινές σπηλιές στην Πέγεια, δίπλα από το ναυάγιο Edro III.⁷⁷⁶ Η παράσταση αφορούσε έξι άντρες που επιβίωσαν από ένα ναυάγιο και με το πέρασμα του χρόνου καλούνταν να αντιμετωπίσουν ερωτήματα όπως το πώς αντιλαμβάνεται ο καθένας τη ζωή και τον θάνατό του, και πώς οι πολιτιστικές συνθήκες, η θρησκεία, οι προσωπικές αναμνήσεις και η εθνική ταυτότητα επηρεάζουν τις προσωπικές τους αφηγήσεις, τα όνειρα και τις ελπίδες τους, καθώς όλα αυτά φιλτράρονται διά μέσου των ήχων της θάλασσας.⁷⁷⁷ Πρόκειται για μια επινοημένη παράσταση, η σύνθεσή της οποίας βασίζεται στις προσωπικές εμπειρίες και τα βιώματα των καλλιτεχνών, που συμβίωσαν για δύο βδομάδες για τις ανάγκες της δημιουργίας της παράστασης, έναν χρόνο πριν από την παρουσίασή της. Το σκηνικό αποτελούσε μια μικρή πλατφόρμα σε τετράγωνο σχήμα, που συμβόλιζε το βυθισμένο πλοίο. Ο χώρος περιμετρικά της πλατφόρμας ήταν γεμάτος νερό συμβολίζοντας τη θάλασσα. Η αρχική ιδέα ήταν η πλατφόρμα

⁷⁷⁶ Το 2011 το εμπορικό πλοίο Edro III με τη σημαία της Σιέρα Λεόνε, με πλήρωμα 9 ναύτες, αναχώρησε από το λιμάνι της Λεμεσού με προορισμό τη Ρόδο. Κατευθυνόμενο προς τα δυτικά λόγω σφοδρής θαλασσοταραχής ακινητοποιήθηκε στα βράχια λίγα μερικά μέτρα από την ακτή της Πέγειας στην Πάφο. Το πλήρωμα διασώθηκε. Το μισοβυθισμένο σκάφος παραμένει μέχρι σήμερα στη θάλασσα.

⁷⁷⁷ Πρόγραμμα παράστασης *Ενώνοντας τη Μεσόγειο*.

να εγκατασταθεί στη θαλάσσια περιοχή μπροστά από το ναυάγιο και να τοποθετηθεί εκεί η εξέδρα και οι κερκίδες, η πρόταση, όμως, απορρίφθηκε επειδή η περιοχή εμπίπτει σε προστατευόμενη περιοχή Natura 2000. Στην παράσταση υπήρχε το στοιχείο της επανάληψης, με τις φράσεις «ανέτειλε ο ήλιος» και «ήρθε η νύχτα», οι οποίες εκφέρονταν κάθε φορά από διαφορετικό ηθοποιό, καθώς επίσης και προσωπικές αφηγήσεις των ηθοποιών, που διαδέχονταν η μια την άλλη και αποκάλυπταν την καταγωγή τους. Έγραψε η Μολέσκη για την παράσταση: «Η φαινομενικά ακατέργαστη απλότητα της παράστασης λειτούργησε ως η κατάλληλη μορφή στον υπαρξιακό στοχασμό που περιείχε [...]. Σε μια παραβολική μικρογραφία του κόσμου, οι ήρωες περνούσαν από τα στάδια της εχθρότητας, των αλληλοκατηγοριών, του διαμοιρασμού του χώρου σε προσωπικές επικράτειες, της απόρριψης των ξένων θρησκευτικών δογμάτων και των νοοτροπιών, όμως οι διαφωνίες και διακρίσεις αποδεικνύονταν ασήμαντες στο μεταίχμιο της ύπαρξης και της ανυπαρξίας».⁷⁷⁸



Από την παράσταση *Ενώνοντας τη Μεσόγειο*, αρχείο Πάφος17.

⁷⁷⁸ Μολέσκη (2017ζ) *Ο Φιλελεύθερος*, 3/9/2017.

Αξιοσημείωτα είναι δύο δρώμενα που σχεδιάστηκαν από θεατρικές ομάδες του εξωτερικού, ειδικά για την πόλη της Πάφου, και απαιτούσαν την ενεργό συμμετοχή του κοινού. Οι Rimini Protokoll, ένα από τα σημαντικότερα και πιο πρωτοπόρα σχήματα που επηρεάζουν τα τελευταία χρόνια τα ευρωπαϊκά θεατρικά πράγματα, παρουσίασαν τη δουλειά τους στην Κύπρο μέσω του project *Remote Pafos*,⁷⁷⁹ όπου πρότειναν μια μορφή διαδραστικής τέχνης, ως μέσο για τη διερεύνηση κοινωνικών, ψυχολογικών και πολιτικών ζητημάτων. Το project ήταν περισσότερο δρώμενο παρά θεατρική παράσταση, αφού θεατής και περφόρμερ ταυτίζονταν: δεν υπήρχαν ηθοποιοί, μόνο μια συνοδός με φυσική, αλλά πολύ διακριτική, παρουσία ενώ ολόκληρη η πόλη μετατράπηκε σε μια σκηνή. Οι πενήντα συμμετέχοντες, άγνωστοι μεταξύ τους, φορούσαν ακουστικά και αυτομάτως εντάσσονταν σε μια ετερόκλητη ομάδα, έτοιμη για μια ηχητική περιήγηση. Οι συμμετέχοντες καθοδηγούμενοι από τη «Μελίνα», έναν τεχνητό-ψηφιακό οδηγό με γυναικεία φωνή, καλούνταν να εξερευνήσουν την πόλη από μια εντελώς διαφορετική οπτική γωνία. Το κοινό, σε ρόλο ηθοποιού-περφόρμερ, μπήκε σε αυλές σπιτιών, δρομάκια, εκκλησία, πάρκινγκ, πολυκαταστήματα, λεωφορείο, πάρκο και στην παλιά πόλη της Πάφου, υλοποιώντας ποικίλες δράσεις, ή παρακολουθώντας ως θεατής την κίνηση των υπόλοιπων ανθρώπων στην πόλη, σύμφωνα πάντοτε με τις οδηγίες της «Μελίνας». Ο Σαββινίδης έγραψε για την παράσταση: «Είναι όλο αυτό ένα παιχνιδιάρικο δρώμενο ή ένα είδος κοινωνικού πειράματος; Προσδοκεί να είναι και τα δύο. Όπως θα μπορούσε να είναι και μια μελέτη πάνω στην ψυχοδυναμική της ομοιόμορφης σκέψης και συμπεριφοράς και την ελαστικότητα της ατομικής ευθύνης. Μας προκαλεί, εξάλλου, να ρίξουμε μια πιο προσεκτική ματιά στα ψυχολογικά, κοινωνικά ή πολιτικά συστήματα που μας άρχουν».⁷⁸⁰



Από το δρώμενο *Remote Pafos*, αρχείο Πάφος17.

⁷⁷⁹ Η ομάδα έχει παρουσιάσει το project αυτό σε διάφορες πόλεις διεθνώς.

⁷⁸⁰ Σαββινίδης (2017ε) *Ο Φιλελεύθερος*, 8/10/2017.

Στο ίδιο κλίμα, η ομάδα θεάτρου Carte Blanche, με έδρα το Viborg της Δανίας, σχεδίασε το δρώμενο *The Carte Blanche Tribe in Pafos* ειδικά για την περιοχή του Μουττάλου. Θεμελιώδης αρχή της ομάδας είναι η δραματουργική ανάδειξη των αισθήσεων και η εμπλοκή του κοινού στη δράση. Με δεδομένο το γεγονός ότι οι παραστάσεις της ομάδας Carte Blanche συνδέονται με έναν ξεχωριστό τρόπο με τον χώρο στον οποίο παρουσιάζονται, εκκινώντας από το Χάνι του Ιμπραήμ,⁷⁸¹ οι καλλιτέχνες της ομάδας, ντυμένοι στα λευκά, προσπάθησαν να ανακαλύψουν τις εκπλήξεις που κρύβει η πόλη, οργανώνοντας μια καινοτόμα παράσταση που εστίαζε στα βιώματα των θεατών και στην αλληλεπίδραση ηθοποιών και θεατών. Οι συμμετέχοντες στο δρώμενο, ντόπιοι και ξένοι, συνοδευόμενοι και καθοδηγούμενοι από τους καλλιτέχνες της ομάδας, διένυσαν μια μεγάλη απόσταση στο κέντρο της παλιάς πόλης της Πάφου, αρχικά με δεμένα μάτια και χρησιμοποιώντας τις υπόλοιπες αισθήσεις, προσπάθησαν να αισθανθούν την πόλη με ένα διαφορετικό τρόπο από αυτόν που την είχαν συνηθίσει. Ακολούθως, μπήκαν σε εγκαταλειμμένες αυλές και σπίτια, είδαν το ηλιοβασίλεμα από ένα σημείο της πόλης στο οποίο κατά πάσα πιθανότητα δεν είχαν ξαναβρεθεί και άκουσαν ιστορίες.



Από το δρώμενο *The Carte Blanche Tribe in Pafos*, αρχείο Πάφος17.

⁷⁸¹ Πρόκειται για ένα κτίριο, το οποίο αποκαταστάθηκε στο πλαίσιο της ανάπλασης της παλιάς πόλης της Πάφου, όπου πραγματοποιούνται ποικίλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες και εκδηλώσεις. Η αξία του χώρου αυτού, τόσο για την πόλη της Πάφου όσο και για το ίδιο το κράτος, έγκειται στο ότι την περίοδο πριν το 1964 αποτελούσε σημείο αναφοράς της διαπολιτισμικής και δικαιοδικής λειτουργίας της πόλης.

Η ομάδα Ludens Ensemble,⁷⁸² με έδρα το Εδιμβούργο, συμμετείχε στις εκδηλώσεις του Πάφος 17 με τη θεματική τριλογία «Εξουσία και Συλλογική Μνήμη»,⁷⁸³ στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκαν τρεις παραστάσεις, όλες σκηνοθετημένες από τον Κύπριο σκηνοθέτη Φίλιππο Φιλίππου, μέλος της ομάδας. Ο *Ubu Roi* του Alfred Jarry, παρουσιάστηκε το 2015 και ήταν μια πολυμεσική θεατρική παράσταση-μελέτη για τις λειτουργίες της εξουσίας, όπου τέσσερις ηθοποιοί ερμήνευαν όλους τους ρόλους και γίνονταν μέρος ενός ετερογενούς συνόλου που περιλάμβανε mapping βιντεοπροβολές, χρήση live κάμερας, ήχους από μικρόφωνα, μαριονέτες και τη συνοδεία DJ Set επί σκηνής, δημιουργώντας την αίσθηση ενός ξέφρενου καρναβαλιού. Το 2016 παρουσιάστηκε η παραγωγή *Μακμπέθ χωρίς λόγια*, μια στυλιζαρισμένη παράσταση του έργου του Shakespeare. Οι οπτικές τεχνολογίες –προβολές βίντεο και κινούμενα σχέδια– συνοδευόμενες από ήχους, μετέτρεπαν τις λέξεις και την αφήγηση του Shakespeare σε μια οπτική γλώσσα δυναμικής και συμβολικής κίνησης και απεικόνισης. Οι *Απαγορευμένες ιστορίες* ήταν το τρίτο μέρος της θεματικής τριλογίας, κατά το οποίο μεταφέρθηκαν στη σκηνή ιστορίες από τις δύο κοινότητες της Κύπρου (ελληνοκυπριακή και τουρκοκυπριακή), μέσα από τεχνικές του αφηγηματικού θεάτρου. Η ομάδα Ludens Ensemble απηύθυνε ανοικτή πρόσκληση στο κοινό για τη συλλογή προσωπικών ιστοριών, οι οποίες πραγματεύονται τις σχέσεις αλλά και τον διαχωρισμό της ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής κοινότητας, με σκοπό να χρησιμοποιηθούν στη δημιουργία του θεατρικού έργου *Απαγορευμένες ιστορίες*. Η ομάδα συγκέντρωσε μαρτυρίες και προσωπικές ιστορίες/αφηγήσεις από μέλη και των δυο κοινοτήτων που αφορούσαν την περίοδο από το 1963 μέχρι και το 1974, αλλά και τις εμπειρίες τους μετά τον πόλεμο του 1974, που αφορούσαν επισκέψεις στα κατεχόμενα των Ελληνοκυπρίων και στις ελεύθερες περιοχές των Τουρκοκυπρίων αντίστοιχα, με σκοπό να δουν τα σπίτια τους. Τέσσερις ηθοποιοί απέδωσαν τις ιστορίες που συλλέγηκαν και υποδύθηκαν διαφορετικούς χαρακτήρες, σε μια παράσταση που περιείχε επίσης τη χρήση μαριονέτας, θεάτρου σκιών, video mapping, προβολών και μουσικής. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, «το έργο ήταν μια προσπάθεια γεφύρωσης του χάσματος, υπερβαίνοντας τη διαίρεση και δημιουργώντας σταδιακά μια κοινή αφήγηση για τη ζωή των δύο κοινοτήτων στην Κύπρο».⁷⁸⁴ Ήταν μια παράσταση με σαφώς πολιτικό χαρακτήρα.

⁷⁸² Ιδρύθηκε το 2015 και λειτουργεί με προβολές, μάσκες, κινούμενα σχέδια, ζωντανή μουσική και μαριονέτες. Επιδιώκει να δημιουργήσει παραστάσεις που κυμαίνονται μεταξύ της αισθητικής της κρίσιμης απόστασης και της συναρπαστικής εμπειρίας.

⁷⁸³ Επίσημη ιστοσελίδα του Οργανισμού Πάφος17: <http://www.pafos2017.eu/event/>

⁷⁸⁴ Πρόγραμμα παράστασης *Απαγορευμένες Ιστορίες*.



Από την παράσταση *Ubu Roi*, αρχείο Πάφος17



Από την παράσταση *Μακμπέθ χωρίς λόγια*, αρχείο Πάφος17



Από την παράσταση *Απαγορευμένες ιστορίες*, αρχείο Πάφος17



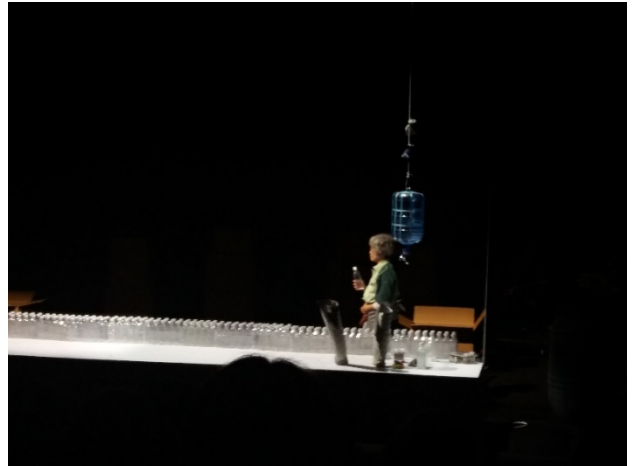
Επίσης, στο πλαίσιο του Πάφος 17 λειτούργησε το 2015, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Μηνά Τίγκιλη, η Πλατφόρμα Μονοδράματος Κυπρίων Δημιουργών, που στόχευε στην ανάδειξη της δουλειάς Κυπρίων καλλιτεχνών, στο πλαίσιο της οποίας παρουσιάστηκαν εννέα παραστάσεις.⁷⁸⁵ Η Πλατφόρμα αυτή λειτούργησε ως προθάλαμος του «Διεθνούς Φεστιβάλ Μονοδράματος» που ακολούθησε το 2017, με δεκατέσσερις συμμετοχές⁷⁸⁶ από την Κύπρο και το εξωτερικό. Αρκετά από τα έργα που έλαβαν μέρος στο φεστιβάλ αποτελούν δραματοποίηση διηγήματος, νουβέλας, μυθιστορήματος, άλλα αποτελούν επινοημένες παραστάσεις και κάποια βασίζονται σε κλασικά θεατρικά έργα και μάλιστα πολυπρόσωπα, τα οποία μετατράπηκαν σε μονολόγους. Στην περίπτωση του *Ματωμένου γάμου*, ο Ισπανός σκηνοθέτης Pati Doménech χρησιμοποίησε το τραγούδι, το φλαμένκο, τον σύγχρονο χορό και προβολές, συνδυάζοντας τα με τις πραγματικές ιστορίες των ανθρώπων που ενέπνευσαν τον Lorca να γράψει το έργο του, όπως της μητέρας και της νύφης. Χρησιμοποίησε επίσης το φεγγάρι και την ιστορία του ίδιου του Lorca ως κύριου ηθοποιού σε ένα δράμα που τελειώνει με τον θάνατο του, υφαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον αφηγηματικό ιστό της παράστασης. Στην παράσταση *Αντιγόνη*, η Λιθουανή σκηνοθέτις Birute Mar, εμπνευσμένη από την τραγωδία του Σοφοκλή, διερευνά τους

⁷⁸⁵ Τζόρνταν των Anna Reynolds και Moira Buffini, σε σκηνοθεσία Μαρίνου Ανωγυριάτη, Rebecca, εμπνευσμένο από τον Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, σε δραματολογία και σκηνοθεσία της Χαραλαμπίας Θεοφάνους, *Απολυμένη* του Αντώνη Τσιπινίτη σε σκηνοθεσία Μάριου Θεοχάρους, Edwina Dakin Williams: *Remember me to Tom* σε δραματολογία και σκηνοθεσία Ανθούλλη Δημοσθένους, *Ο Μαύρος Μασέρ και ο Πόθος*, βασισμένο σε διήγημα του Τέννεση Ουίλλιαμς, σε δραματολογία και σκηνοθεσία Ανθούλλη Δημοσθένους, *Μέδουσα*, βασισμένη σε ποίηση Οβίδιου, Ησίοδου, Πετράρχη και Louise Bogan σε δραματολογία και σκηνοθεσία Στέφανης Μαυροκορδάτου, *Ο Καραγκιόζης*, βασισμένο στο διήγημα της Λένας Κιτσοπούλου, σε δραματοποίηση Ανδρέα Αραούζου και Ηρόδοτου Μιλτιάδους και σε σκηνοθεσία Ανδρέα Αραούζου, *Μήδειας Μπούρκα* του Ανδρέα Φλουράκη σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, *Μήδεια – Ο Σπαραγμός της Ανατολής* σε δραματολογία και σκηνοθεσία Δέσποινας Γκάτζιου. (Οι πληροφορίες προέρχονται από το πρόγραμμα των παραστάσεων).

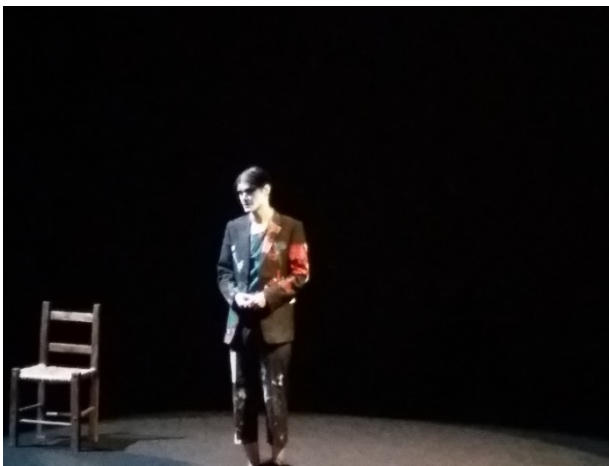
⁷⁸⁶ *Ο Καραγκιόζης*, βασισμένο στο διήγημα της Λένας Κιτσοπούλου, σε δραματοποίηση Ανδρέα Αραούζου και Ηρόδοτου Μιλτιάδους και σε σκηνοθεσία Ανδρέα Αραούζου, *Playing Maggie, the Iron Lady* του Pip Utton σε σκηνοθεσία Marguerite Chaigne, *Koba/Stalin*, βασισμένη σε μια ιστορία του Edvard Radzinsky, σε σκηνοθεσία Stanislovas Rubinovas, *Κόλχας*, βασισμένο στη νουβέλα του Heinrich von Kleist, σε δραματοποίηση και σκηνοθεσία Νίκου Αλεξίου, *Ματωμένος Γάμος* του F.G.Lorca σε σκηνοθεσία Pati Doménech, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Birute Mar, *Κιοσκ* του Shino Kuraishi σε σκηνοθεσία Yasuki Fujita, *Mira* του Shino Kuraishi σε σκηνοθεσία Hichem Houari Boussahela, *Now I am alone* διασκευή των Nick Hutchison και Dori Engel σε σκηνοθεσία Nick Hutchison, *Το Κιβώτιο* θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Άρη Αλεξάνδρου σε μεταφορά και σκηνοθεσία Φώτη Μακρή, *From Front and Behind*, βασισμένο σε μυθιστόρημα του Karol Zbyszewski, προσαρμογή Stanisław Miedziewski και Mateusz Nowak σε σκηνοθεσία Stanisław Miedziewski, *The Clown*, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Heinrich Böll, σε μεταφορά και σκηνοθεσία Anca Maria Colțeanu, *Rebecca*, εμπνευσμένο από τον Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, σε δραματολογία σε σκηνοθεσία Χαραλαμπίας Θεοφάνους, *Mysterious Gift* δημιουργία και σκηνοθεσία Yaser Khaseb (Οι πληροφορίες προέρχονται από το πρόγραμμα των παραστάσεων).

τρόπους σύνδεσης της αρχαίας και της σύγχρονης γλώσσας, αντιπαραβάλλοντας τις μορφές της Αντιγόνης, της Ισμήνης, του Κρέοντα, του Αίμονα, του φρουρού και του Τειρεσία, τις οποίες ερμήνευε η ίδια, με βίντεο σύγχρονου χορού που προβάλλονταν ταυτόχρονα. Οι Nick Hutchison και Dori Engel συγκεντρώνουν στην παράσταση *Now I am alone*, όλους τους περιθωριακούς ήρωες του William Shakespeare: ο εξόριστος βασιλιάς, ο ανόητος, ο πρόσφυγας, ο κοινωνικά εξοστρακισμένος, οι οποίοι, μέσα από την ιστορία τους, έχουν να πουν κάτι για την κοινωνία και την ανθρώπινη φύση. Τους ρόλους ερμηνεύει ο Dori Engel.

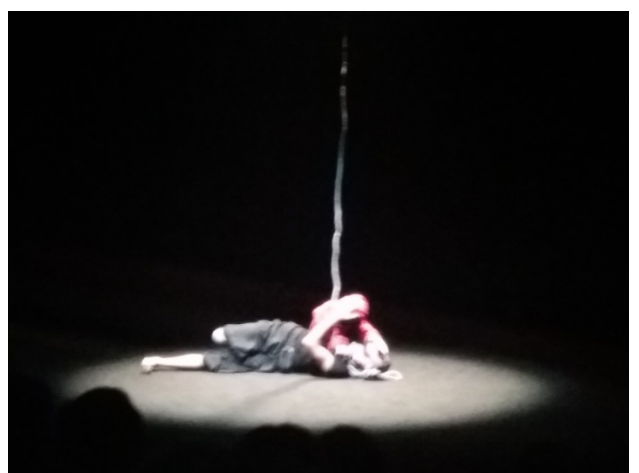
Μία καλλιτεχνική συνάντηση σε διεθνές επίπεδο πάντα ανοίγει διάλογο ανάμεσα στους συμμετέχοντες, προωθεί συνεργασίες, δημιουργεί αλληλεπίδραση και εμβολιασμό της εγχώριας καλλιτεχνικής δημιουργίας από τα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα του εξωτερικού. Η έκθεση της τέχνης του θεάτρου σε ευρύτερο πλαίσιο, πέρα από τα στενά εθνικά όρια, παρέχει τη δυνατότητα ανανέωσης και προσφέρει καινούργια μέσα έκφρασης. Επίσης, δόθηκε η δυνατότητα στο κυπριακό κοινό να παρακολουθήσει ξένες θεατρικές παραγωγές, κάτι που σπάνια συμβαίνει, λόγω και της γεωγραφικά απομακρυσμένης θέσης της Κύπρου από τα μεγάλα θεατρικά κέντρα της Ευρώπης. Να σημειωθεί ότι τόσο η «Πλατφόρμα Μονοδράματος Κυπρίων Δημιουργών» όσο και το «Διεθνές Φεστιβάλ Μονοδράματος» έτυχαν μεγάλης αποδοχής από το κοινό, ντόπιο και ξένο. Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός ότι και τα δύο αυτά φεστιβάλ, και κυρίως το «Διεθνές Φεστιβάλ Μονοδράματος», κατάφεραν να προσελκύσουν και ξένο κοινό, κυρίως στις παραστάσεις των θεατρικών σχημάτων του εξωτερικού.



Από την παράσταση *Playing Maggie, the Iron Lady*, αρχείο Πάφος17 Από την παράσταση *Κιοσκ*, αρχείο Πάφος17



Από την παράσταση *The Clown*, αρχείο Πάφος17 Από την παράσταση *From Front and Behind*, αρχείο Πάφος17



Από την παράσταση *Rebecca*, αρχείο Πάφος17

Από την παράσταση *Mysterious Gift*, αρχείο Πάφος17

5.2.4. Διεθνές Φεστιβάλ Επιδαύρου

Σημαντική είναι και η παρουσία του κρατικού θεάτρου (ΘΟΚ) στο Διεθνές Φεστιβάλ Επιδαύρου, στο οποίο συμμετείχε για πρώτη φορά το 1980 με τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους και έκτοτε συμμετέχει κάθε χρόνο με εξαίρεση τα έτη 1981, 2006, 2010-2012, 2014-2015 και 2018. Μια σύντομη ανασκόπηση της συμμετοχής του ΘΟΚ στο φεστιβάλ είναι χρήσιμη από άποψη ρεπερτορίου και από άποψη σκηνοθετών που εκπροσώπησαν τον ΘΟΚ στο φεστιβάλ αυτό· 1980: *Ικέτιδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1982: *Τρωάδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1983: *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη, 1984: *Μήδεια* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, 1985: *Δύσκολος* του Μενάνδρου σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη, 1986: *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1987: *Ορέστης* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, 1988: *Εκάβη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1989: *Βάτραχοι* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1990: *Φοίνισσες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1991: *Σφήκες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη και Νεόφυτου Ταλιώτη, 1992: *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1993: *Σαμία* του Μενάνδρου σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη, 1994: *Ορνιθες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη, 1995: *Πέρσαι* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 1996: *Θεσμοφοριάζουσai* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου, 1997: *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Χρήστου Σιοπαχά, 1998: *Ειρήνη* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου, 1999: *Ορέστεια: Χοηφόροι-Ευμενίδες* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 2000: *Αχαρνείς* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Αρβανιτάκη, 2001: *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Βαρνάβα Κυριαζή, 2002: *Φοίνισσες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 2003: *Οι επιτρέποντες* του Μενάνδρου σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη, 2004: *Μυρμιδόνες, Νηρηίδες, Φρύγες* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους, 2005: *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη, 2007: *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Γιάννη Μαργαρίτη, 2009: *Νεφέλες* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή, 2013: *Σαμία* του Μενάνδρου σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη (επανάληψη της παράστασης του 1993 με αλλαγές στη διανομή), 2016: *Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού (συμπααραγωγή με το Εθνικό Θέατρο Ελλάδας και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας), 2017:

Πέρσες του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Άρη Μπινιάρη, 2019: *Ικέτιδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού (συμπαραγωγή με το Εθνικό Θέατρο Ελλάδας).⁷⁸⁷

Ο Νίκος Χαραλάμπους είναι ο σκηνοθέτης που εκπροσώπησε έντεκα φορές τον κρατικό θεατρικό οργανισμό στο φεστιβάλ, και ακολουθεί ο Εύης Γαβριηλίδης με έξι παραστάσεις. Ο Χαραλάμπους είναι από τους σκηνοθέτες που εργάστηκε συστηματικά με την τραγωδία, διαμορφώνοντας τη δική του πρόταση. Συγκεκριμένα, «προχώρησε σε ποικίλες δοκιμές με το τελετουργικό στοιχείο, με τη χρήση της μάσκας και τα σκηνικά σύμβολα. Ενδιέτριψε στο πρόβλημα του χορού και εργάστηκε σε βάθος με τους ηθοποιούς, τόσο ως ομάδα, όσο και με τους πρωταγωνιστές, αποσπώντας από τους ταλαντούχους συνεργάτες του κορυφαίες ερμηνείες».⁷⁸⁸

Ο Γαβριηλίδης συμμετείχε στο φεστιβάλ αποκλειστικά με κωμωδίες «πληθωρικές παραστάσεις ευφάνταστων εκδοχών του Αριστοφάνη, βασισμένων σε ευρήματα. Πρότεινε επίσης τολμηρές, αλλά πρόσφορες διασκευές του σπανίως παρουσιαζόμενου Μενάνδρου. Η κωμική του φαντασία είναι οργιώδης και η χάρη είναι κάτι που χαρακτηρίζει τις δουλειές του, χωρίς να ενδιαφέρεται πάντα για την πρωτοτυπία ή το βάθος».⁷⁸⁹ Αξίζει να ειπωθεί ότι ο Γαβριηλίδης ανέβασε τρία από τα τέσσερα σωζόμενα έργα του Μενάνδρου: *Δύσκολος* (1985), *Επιτρέποντες* (2003) και *Σαμία* (1993, 2012), συμβάλλοντας έτσι καταλυτικά στη διάδοση του έργου του Μενάνδρου στη νεότερη θεατρική συνείδηση. Σύμφωνα με τη Διαμαντάκου-Αγάθου, «ο Εύης Γαβριηλίδης, ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου και μαζί σημαντικοί συνεργάτες τους (όπως ο μεταφραστής Γιάννης Βαρβέρης), στο μεταίχμιο του 20ού και του 21ου αιώνα έδωσαν μια ισχυρή καλλιτεχνική ώθηση στον επαναπατρισμό του Μενάνδρου, η οποία αποτελεί ήδη σταθμό στην πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος στο σύνολό του».⁷⁹⁰

Κάνοντας μια αποτίμηση της παρουσίας του ΘΟΚ στην Επίδαυρο θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα συνεπή θίασο, «που εργάζεται με ομαδικό πνεύμα και αίσθηση ευθύνης»,⁷⁹¹ από την πρώτη του εμφάνιση διακρίνεται μια τάση νεωτερισμού ως προς την αντιμετώπιση του αρχαίου δράματος και αυτό οφείλεται, κυρίως, στις τολμηρές σκηνοθεσίες των Νίκου Χαραλάμπους και

⁷⁸⁷ Αρχείο ΘΟΚ.

⁷⁸⁸ Κωνσταντίνου (2011) 248-249.

⁷⁸⁹ Στο ίδιο σ.250.

⁷⁹⁰ Διαμαντάκου-Αγάθου (2013) 76.

⁷⁹¹ Κωνσταντίνου (2011) 250-251.

Εύη Γαβριηλίδη, ανεξάρτητα από το αν κρίθηκαν επιτυχείς ή όχι. Ο ΘΟΚ τα τελευταία χρόνια συμμετέχει στο φεστιβάλ σε συμπαραγωγές με το Εθνικό Θέατρο. Για τις συμμετοχές του ο ΘΟΚ εισέπραξε άλλοτε θετικές και άλλοτε αρνητικές κριτικές, τις οποίες μπορεί να βρει κανείς συγκεντρωμένες μέχρι και την παράσταση του 2001 στην έκδοση *Επίδαυρος - Το Αρχαίο Θέατρο, οι Παραστάσεις*, των Σάββα Γώγου και Κώστα Γεωργουσόπουλου, εκδόσεις Μίλητος με τη στήριξη του Πολιτιστικού Ιδρύματος της Τράπεζας Κύπρου (2002). Για την παρουσία του ΘΟΚ στην Επίδαυρο από την πρώτη συμμετοχή το 1980 μέχρι και την παραγωγή του 2004, καθώς και για την πρόσληψη των παραστάσεων από την κριτική, αναφέρεται, επίσης, η Κωνσταντίνου στο «Η παρουσία του ΘΟΚ στο φεστιβάλ Επιδαύρου: Με μαστοριά, κέφι και επαγγελματικό φιλότιμο», στο πρόγραμμα της παράστασης του ΘΟΚ, Αντιγόνη του Σοφοκλή, Φεστιβάλ Επιδαύρου 2005.

5.2.5. «Εβδομάδα Κυπριακού Έργου στην Αθήνα»

Η «Εβδομάδα Κυπριακού Έργου στην Αθήνα» είναι μια πρωτοβουλία του Κυπριακού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, που διοργανώνεται σε συνεργασία με την Πρεσβεία της Κυπριακής Δημοκρατίας στην Αθήνα-Σπίτι της Κύπρου και το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, με τη στήριξη των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Ξεκίνησε το 2009, με στόχο να κάνει γνωστή την κυπριακή δραματουργία στο ελλαδικό κοινό. Πραγματοποιήθηκαν ήδη έξι διοργανώσεις κατά τα έτη 2009,⁷⁹² 2010,⁷⁹³ 2014,⁷⁹⁴ 2016,⁷⁹⁵

⁷⁹² Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *Αγαπημένο μου πλυντήριο* του Αντώνη Γεωργίου, σε σκηνοθεσία Μόνικας Βασιλείου από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου και *Ο τοίχος γύρω από τον παράδεισο* του Λεωνίδα Μαλένη, σε σκηνοθεσία Δέσποινας Μπεμπεδέλη από το Σατιρικό Θέατρο.

⁷⁹³ Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *Ιουλιέτα (των σκυβάλων)* του Παντελή Γεωργίου, σε σκηνοθεσία Μαρίνου Ανωγυριάτη από το Θέατρο Versus και το *DNA* του Γιώργου Νεοφύτου, σε σκηνοθεσία Δέσποινας Μπεμπεδέλη από το Σατιρικό Θέατρο.

⁷⁹⁴ Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *Λήδρας και Ρηγαίνης* του Ανδρέα Κουκίδη, σε σκηνοθεσία Πολύκαρπου Πολυκάρπου από το Σατιρικό Θέατρο, *Εν κινήσει* του Γιώργου Κλεάνθους, σε σκηνοθεσία Στέλιου Ανδρονίκου από τη θεατρική ομάδα Μαύρο Κουτί, *Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου!* του Κώστα Μαννούρη, σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου.

⁷⁹⁵ Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *Μπαμ!* του Γιώργου Νεοφύτου, σε σκηνοθεσία Ευριπίδη Δίκαιου από τις Παραπλεύρως Παραγωγές, *Ήμουν η Λυσιστράτη* του Αντώνη Γεωργίου, σε σκηνοθεσία Lukasz Walewski από το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών ΜΙΤΟΣ, *Πείνα* του Χαράλαμπου Γιάννου, σε σκηνοθεσία Μαρίνας Βρόντη από την ΕΘΑΛ.

2017,⁷⁹⁶ 2018,⁷⁹⁷ όπου παρουσιάστηκαν παραστάσεις κυπριακών θεατρικών έργων. Στα πλαίσια των διοργανώσεων παρουσιάστηκε επίσης μια διάλεξη από τη θεατρολόγο Άντρη Χ. Κωνσταντίνου με θέμα «Η κυπριακή δραματουργία μετά την Ανεξαρτησία» (2010) και μια Ανοιχτή Συζήτηση (2014) με θέμα «Το κυπριακό θεατρικό έργο: Παρουσία και προώθησή του στον ελλαδικό χώρο», στην οποία συμμετείχαν ο θεατρικός συγγραφέας Γιώργος Νεοφύτου, η Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών Χαρά Μπακονικόλα, ο κριτικός θεάτρου και Αναπληρωτής (σήμερα) Καθηγητής στο ίδιο Τμήμα Γρηγόρης Ιωαννίδης και η θεατρική συγγραφέας Χρύσα Σπηλιώτη. Τη συζήτηση συντόνισε η Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Αναπληρώτρια (σήμερα) Καθηγήτρια στο ίδιο Τμήμα.

5.2.6. «Buffer Fringe Performing Arts Festival»

Το φεστιβάλ «Buffer Fringe Performing Arts»⁷⁹⁸ δημιουργήθηκε από το «Σπίτι της Συνεργασίας»⁷⁹⁹ το 2014, με στόχο την ανάπτυξη μιας πλατφόρμας στην οποία θα εκφράζονται ιδέες με νέους και δημιουργικούς τρόπους. Ένας θεσμός που επιτρέπει στους ανθρώπους να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους ανεξάρτητα από ιστορικές αφηγήσεις, ιδεολογίες ή ταυτότητες. Το «Buffer Fringe Performing Arts» ξεκίνησε από τον χώρο της Νεκρής Ζώνης στη Λευκωσία και ακολούθως επεκτάθηκε, ώστε οι δράσεις του να πραγματοποιούνται σε διάφορους χώρους που έχουν ιστορική ή κοινωνική σημασία για τις δύο κοινότητες της Κύπρου, όπως την παλιά αγορά, την πλατεία Σελίμιε και την πλατεία Φανερωμένης. Στο φεστιβάλ υπήρξαν ως τώρα διεθνείς συμμετοχές όπως από την Ιαπωνία, Ισπανία, Δανία, Γερμανία, Ιρλανδία κ.ά. Το φεστιβάλ, που βραβεύτηκε ως ένα από τα καλύτερα φεστιβάλ της Ευρώπης (EFFE) 2017-2018 και 2019-2020,

⁷⁹⁶ Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *Bacon\Freud* της Ανθής Ζαχαριάδου, σε συν-σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή και Ανδρέα Αραούζου από την Alpha Square, *Αντρόνικος ή ο ζωγκράφος* της Ευρυδίκης Περικλέους-Παπαδοπούλου, σε σκηνοθεσία Μαρίας Μανναρίδου-Καρσερά από την ομάδα Σόλο για Τρεις, *Ντεφόλ: Σμύρνη 1922* του Δημήτρη Καραγιάννη, σε διασκευή και σκηνοθεσία Αντρέα Χριστοδουλίδη από το Θέατρο Ένα.

⁷⁹⁷ Παρουσιάστηκαν οι παραστάσεις: *...Κοιμήσου αγγελούδι μου...* των Στέλιου Θεοχάρους και Μαρίνας Φραγκεσκίδου, σε σκηνοθεσία Βαρνάβα Κυριαζή από την ΕΘΑΛ, *Η σιδηρά* του Μιχάλη Παπαδόπουλου, σε σκηνοθεσία Μαρίνου Ανωγυριάτη από το Θέατρο Versus, *Αφηγήσεις γυναικών* της Νίκης Μαραγκού, σε σκηνοθεσία/δραματουργική επεξεργασία Αιμίλιου Χαραλαμπίδη από την Prima Lux.

⁷⁹⁸ Περισσότερες πληροφορίες για το φεστιβάλ καθώς και για τις δράσεις του υπάρχουν στην ιστοσελίδα <http://www.home4cooperation.info/node/8806>

⁷⁹⁹ Πρόκειται για ένα κοινωνικο-πολιτισμικό κέντρο που στεγάζεται στο χώρο της Νεκρής Ζώνης στη Λευκωσία και έχει ως στόχο τη δικοινοτική συνεργασία. Μέσα από μια πολυεπίπεδη δράση και ποικιλία προγραμμάτων και δραστηριοτήτων, συνεισφέρει στην ενίσχυση της επαφής μεταξύ ατόμων με διαφορετικό εθνικό/πολιτισμικό/γλωσσικό υπόβαθρο, καθώς και στην καλλιέργεια του διαπολιτισμικού διαλόγου και της κατανόησης, τόσο στην Κύπρο, όσο και σε ευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο. Περισσότερες πληροφορίες για τις δράσεις του κέντρου υπάρχουν στην επίσημη ιστοσελίδα: <http://www.home4cooperation.info/el/what-is-the-h4c>

προωθεί τις παραστατικές τέχνες στον χώρο του κυπριακού θεάτρου, δίνοντας βήμα έκφρασης σε Κύπριους καλλιτέχνες, αλλά ευνοεί συνάμα και την ανάπτυξη ενός γόνιμου διαλόγου και συνεργασίας, ανάμεσα στους καλλιτέχνες διαφορετικών εθνικοτήτων.

5.2.7. Συμμετοχές σε άλλα φεστιβάλ

Μικρότερες ομάδες, κυρίως εναλλακτικού χαρακτήρα, συμμετείχαν σε άλλα φεστιβάλ του εξωτερικού: ενδεικτικά αναφέρονται η Alpha Square, η οποία παρουσίασε την παράσταση *Caterina: Last Queen Of Cyprus*⁸⁰⁰ της Ανθής Ζαχαριάδου, σε σκηνοθεσία Ανδρέα Αραούζου στο φεστιβάλ «United Solo Theatre»⁸⁰¹ στη Νέα Υόρκη (2017). Πρόκειται για ένα φεστιβάλ στο οποίο επιλέγονται έργα από όλο τον κόσμο, ερμηνευμένα από έναν/μία ηθοποιό. Η ομάδα Enact theatre συμμετείχε στο φεστιβάλ «SKG bridges»⁸⁰² στη Θεσσαλονίκη με την παράσταση *Πέτα στον αέρα* (2019), προσαρμοσμένη στην κοινή νεοελληνική γλώσσα.⁸⁰³ Πρόκειται για ένα φεστιβάλ για νέους, που έχει ως στόχο τη σύμπραξη φορέων, δημιουργικών ομάδων και πρωτοβουλιών της πόλης αλλά και τη συμμετοχή καλλιτεχνών από χώρες του ευρωπαϊκού Νότου, που επιδιώκουν να δημιουργήσουν νέες καλλιτεχνικές φόρμες.

⁸⁰⁰Την Αικατερίνη Κορνάρο υποδύθηκε η ηθοποιός Χριστίνα Μαρούχου.

⁸⁰¹ <http://unitedsolo.org/us/>

⁸⁰² <https://skgbridgesfestival.com/about/>

⁸⁰³ Όλες οι παραστάσεις που δόθηκαν στην Κύπρο ήταν στην κυπριακή διάλεκτο.

5.3. Συμπεράσματα

Παρόλο που η Κύπρος είναι μια μικρή χώρα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, παρουσιάζει μια αξιόλογη θεατρική δραστηριότητα. Αλλά ενώ το ευρωπαϊκό θέατρο δοκιμάζει νέα σκηνικά είδη από τα μέσα του περασμένου αιώνα, κυρίως από τις δεκαετίες 1960 και 1970, στο κυπριακό θέατρο, με εξαίρεση κάποιες σποραδικές παραστάσεις με πειραματικό χαρακτήρα, είναι ορατές οι επιδράσεις που δέχεται από τις τάσεις, τις μεθόδους και τις αισθητικές επιλογές που ήδη επικρατούν στον ευρωπαϊκό χώρο και στη Βόρειο Αμερική, με την έλευση της νέας χιλιετίας. Έστω και με κάποια χρονική καθυστέρηση, φαίνεται να τολμά να αναμετρηθεί με τις ρηξικέλευθες επιταγές και τις νέες φόρμες που παρατηρούνται στις παραστατικές τέχνες, κυρίως στην Ευρώπη.

Οι διοργανώσεις που παρουσιάστηκαν πιο πάνω φαίνεται ότι πρόσφεραν ή προσφέρουν ακόμα τη δυνατότητα στο κυπριακό θέατρο να δηλώσει την παρουσία του και πέρα από τα στενά όρια του νησιού. Η συμμετοχή του κρατικού θεατρικού οργανισμού σε ευρωπαϊκά προγράμματα πολιτισμού και οι συνεργασίες που ανέπτυξε αποτέλεσαν ένα διεθνές βήμα μέσω του οποίου αναδείχθηκε η σημασία της ανταλλαγής εμπειριών και γνώσεων για τη θεατρική ανάπτυξη του τόπου. Τόσο η ευκαιρία για συνεχή αλληλοενημέρωση και δικτύωση ανάμεσα στη σχετικά απομακρυσμένη από την κεντρική Ευρώπη Κύπρο, την οποία χαρακτηρίζει κάπως περιορισμένη παράδοση στο θέατρο, και σε χώρες με μεγάλη θεατρική παράδοση, όσο και η συμμετοχή σε προγράμματα χρηματοδοτούμενα από την Ευρωπαϊκή Ένωση μέσω της Συνόδου των Θεάτρων της Ευρώπης, δημιούργησαν μια γέφυρα επικοινωνίας και μια προσπάθεια ανταλλαγής θεατρικών εμπειριών, καλλιτεχνικών ιδεών και αξιών. Επίσης, μέσα από αυτές τις συνεργασίες, τις συμμετοχές σε φεστιβάλ ή άλλες εκδηλώσεις που υπερβαίνουν τα όρια των εθνών, δόθηκε ώθηση, έστω και περιορισμένη, στην κινητικότητα των καλλιτεχνών και των επαγγελματιών του θεάτρου, κάτι που στην περίπτωση της Κύπρου κρίνεται ιδιαίτερα πολύτιμο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Καταλήγουμε στις ακόλουθες γενικές διαπιστώσεις που αφορούν την τέχνη της σκηνοθεσίας των αρχών του εικοστού πρώτου αιώνα στο κυπριακό θέατρο: Καταρχάς, από τα μέσα της δεκαετίας του 1940, που εμφανίστηκε η έννοια της σκηνοθεσίας, μέχρι και το 2020 μια μεγάλη απόσταση έχει διανυθεί σε σχέση με την παρουσία του σκηνοθέτη στο κυπριακό θέατρο. Η/ο σκηνοθέτης/της έχει εδραιωθεί και έχει πάρει ρόλο αντίστοιχο με αυτόν που έχει στο διεθνές θεατρικό στερέωμα. Η Κύπρος είναι δεκτική στους σκηνοθέτες/τιδες, όχι μόνο από την Ελλάδα αλλά και από το εξωτερικό, ενώ Κύπριοι σκηνοθέτες/τιδες έχουν δώσει σημαντικά δείγματα δουλειάς.

Παρατηρείται ότι το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της συγκεκριμένης περιόδου [2000-2020] ασκεί σημαντική επίδραση σε μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών ως προς τη θεματολογία, τη σκηνοθεσία, αλλά και τον χώρο της παράστασης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία παραγωγών άμεσα συνδεδεμένες με αυτό, και την εμφάνιση κατά κάποιο τρόπο σκηνικών ρευμάτων, χωρίς βεβαίως να επηρεάζεται το σύνολο της κυπριακής θεατρικής παραγωγής. Από την έρευνα προέκυψε ότι το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του κυπριακού θεάτρου ανήκει στο δραματικό θέατρο. Ένα μεγάλο ποσοστό των σκηνοθετιδων/τών (Κυπρίων, Ελλήνων και ξένων) που πέρασαν από την κυπριακή σκηνή χρησιμοποιούν πιο παραδοσιακές-συμβατικές φόρμες ως προς την προσέγγιση των παραστάσεων τους, έχοντας ως βάση τους το κείμενο και τηρώντας τις θεατρικές συμβάσεις, σύμφωνα με τις επιταγές του δραματικού θεάτρου, χωρίς όμως να αποκλείονται οι τάσεις νεωτερισμού.

Από την άλλη, παρατηρείται ότι μία μεγάλη μερίδα νέων σκηνοθετών/τιδων, με σπουδές ή όχι στη σκηνοθεσία, χωρίς δισταγμό, αναμετρίεται και συμπορεύεται με τις νέες τάσεις που παρατηρούνται διεθνώς, εισάγοντας κατ' αυτό τον τρόπο νέα σκηνικά είδη στη θεατρική πραγματικότητα της Κύπρου, όπως είναι το «θέατρο της επινόησης», «συγκεκριμένου χώρου», «σωματικό θέατρο», «πειραματικό μουσικό θέατρο», «συμβάντα-δρώμενα» και «παραστατικά γεγονότα σε εικαστικές εγκαταστάσεις». Μετέρχεται μεθόδους και προσεγγίσεις (ιδεολογικές και αισθητικές) που καταρρίπτουν βασικές θεατρικές συμβάσεις του δραματικού θεάτρου. Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει να κάνουμε πλέον λόγο για πειραματισμό, όπως και για την παρουσία στοιχείων μεταδραματικού θεάτρου στη χώρα. Θα μπορούσαμε, μάλιστα, να υιοθετήσουμε τον όρο του σκηνοθέτη-δημιουργού (director-auteur) για κάποιους από αυτούς τους νέους σκηνοθέτες/τιδες. Με γνώμονα τους τέσσερις άξονες (κείμενο, χώρος, θεατής, σκηνοθετική μέθοδος), οι οποίοι τέθηκαν ως βάση για τη μελέτη των διαφόρων σκηνικών ειδών

που εμφανίζονται στο κυπριακό θέατρο διαπιστώνουμε τα εξής: κάποιοι σκηνοθέτες/τιδες είτε δημιουργούν οι ίδιοι ένα νέο κείμενο εκ του μηδενός είτε βασίζονται σε ήδη υπάρχοντα για να δημιουργήσουν ένα καινούργιο (θέατρο της επινόησης), ενώ κάποιες φορές σκηνοθετούν έργα θεατρικών συγγραφέων με γραφή που δεν υπακούει σε οριστικούς κανόνες, αυστηρά δομικά πλαίσια, σε κλειστά πεδία δράσης, σε σταθερά σημεία αναφοράς και σύγκλισης. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις η δομή του κειμένου παρεκκλίνει από την παραδοσιακή δομή του δραματικού θεάτρου, με τη γραμμική αφήγηση, τους χαρακτήρες, την πλοκή και τη λύση, και κυρίως τη δημιουργία ψευδαίσθησης στον θεατή. Κάποιοι καλλιτέχνες δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στο σώμα, με την κίνηση να υπερτερεί έναντι του λόγου, αποτελώντας την κυρίαρχη αφήγηση της παράστασης (σωματικό θέατρο). Άλλοι στήνουν παραστάσεις σε πραγματικούς χώρους, συνδέοντας τις άμεσα με την ιστορικότητα και την ίδια τη λειτουργία τους, καταρρίπτοντας έτσι μια από τις βασικές θεατρικές συμβάσεις, δηλαδή αυτή του θεατρικού χώρου (θέατρο συγκεκριμένου χώρου). Παράλληλα, κάποιοι δημιουργοί δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στο μουσικό στοιχείο, δημιουργώντας παραστάσεις με μεταδραματικά χαρακτηριστικά στις οποίες κυρίαρχο στοιχείο είναι η μουσική (πειραματικό μουσικό θέατρο), ενώ άλλοι στήνουν happenings ή παραστατικά γεγονότα βασισμένα σε εικαστικές εγκαταστάσεις, θέτοντας τον θεατή στο επίκεντρο της δράσης. Όλες αυτές οι μορφές, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, δίνουν μια ανανεωμένη όψη στο κυπριακό θέατρο από τις αρχές της νέας χιλιετίας και έπειτα.

Εξυπακούεται ότι οι λόγοι για τους οποίους οι καλλιτέχνες διαφοροποιούνται στο έργο τους σχετίζονται άμεσα τόσο με το ακαδημαϊκό και το επαγγελματικό προφίλ τους, όσο και με το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι αλλά και τις ιδεολογικές αντιλήψεις του καθενός. Αρκετοί από αυτούς τους νέους σκηνοθέτες έχουν εκπαιδευτεί σε πανεπιστημιακά τμήματα θεάτρου και /ή παραστατικών τεχνών του Ηνωμένου Βασιλείου, των ΗΠΑ και της Ρωσίας, τα οποία φαίνεται να επιδεικνύουν προτίμηση στην περφόρμανς και όπου ο φοιτητής μαθαίνει να λειτουργεί περισσότερο ομαδικά, γεγονός που έχει αντίκτυπο και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται το θέατρο ως πράξη και ως θεωρία. Το πρότυπο του σκηνοθέτη ως αυθεντία σιγά-σιγά τείνει να εγκαταλειφθεί σε αυτές τις ομάδες, δίνοντας τη θέση του σε έναν «υβριδικό συνδυασμό»,⁸⁰⁴ όπως τον αναφέρει ο Πατσαλίδης, σε θέσει να αντιμετωπίσει τις υβριδικές τάσεις που αναπτύσσονται μέσα στο σώμα του ίδιου του θεάτρου. Αυτή η νέα φυσιογνωμία του σκηνοθέτη

⁸⁰⁴ Πατσαλίδης (2019) 4.

λειτουργεί ως μέρος της ομάδας που διαμορφώνει το κείμενο της παράστασης, το οποίο εμφανίζεται συνήθως κερματισμένο, πολυκεντρικό, ανοικτό σε ποικίλες νοηματοδοτήσεις. Ο ηθοποιός παύει να είναι ένας απλός «εκτελεστής», αλλά μετατρέπεται σε «συν-τελεστή». Ο σύγχρονος σκηνοθέτης δεν θέλει τον θεατή να ακούει ή να βλέπει μόνο, αλλά να συμμετέχει, εμπλέκοντας όλες τις αισθήσεις του. Κάποιοι από αυτούς τους νέους σκηνοθέτες συνεργάστηκαν με μεγάλα θέατρα του εξωτερικού και σπουδαία ονόματα στον χώρο του θεάτρου παγκοσμίως, όπως τους Declan Donnellan, Katie Mitchell, Ian Rickson, Robert Wilson, Δημήτρη Παπαϊωάννου.

Επιπρόσθετα, παρατηρείται μια νέα σκηνοθετική τάση, η οποία αφορά στη χρήση της ελληνοκυπριακής διαλέκτου ως γλώσσα της παράστασης. Κάποιοι από τους σκηνοθέτες/τιδες της νέας γενιάς μεταφράζουν στα κυπριακά έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου (εξολοκλήρου ή εν μέρει), μεταγράφουν από την κοινή ελληνική στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο ή σκηνοθετούν έργα σύγχρονων Κυπρίων συγγραφέων γραμμένα στα κυπριακά. Η διάλεκτος φαίνεται να λειτουργεί σε όλα τα επίπεδα της θεατρικής διαδικασίας, και κυρίως στο σχήμα «σκηνοθέτης-ηθοποιός-θεατής». Για τη/τον σκηνοθέτιδα/τη αποτελεί εργαλείο πειραματισμού, που προσφέρει πολλές δυνατότητες ως μέσο έκφρασης αλλά, παράλληλα, είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις ιδεολογικές αντιλήψεις του για τη σχέση γλώσσας-ταυτότητας.

Παράλληλα, η μεταφορά μη θεατρικών κειμένων στη σκηνή, αποτελεί ακόμη μια νέα σκηνοθετική τάση. Ολοένα και περισσότερο, εν συγκρίσει πάντα με τα τέλη του εικοστού αιώνα, οι σκηνοθέτιδες/τες καταφεύγουν σε κείμενα, κυρίως, της λογοτεχνίας είτε λόγω του ιδιαίτερου ενδιαφέροντός τους γι' αυτά (κάτι που αφορά κυρίως τους σκηνοθέτες/τιδες του δραματικού θεάτρου) είτε λόγω αναζήτησης νέων μέσων έκφρασης κυρίως από τις/τους σκηνοθέτιδες/τες του μεταδραματικού θεάτρου.

Η διάθεση για ανανέωση σε επίπεδο φόρμας παρατηρείται, κυρίως, από τις μικρότερες ομάδες. Τόσο η αργοπορημένη εμφάνιση της Πειραματικής Σκηνής του ΘΟΚ (2001), όσο και η βραχύβια παρουσία της –δεδομένου του τερματισμού της λειτουργίας της το 2012– αποτελούν ένδειξη σχετικά με τα μικρά περιθώρια πειραματισμού που επιτρέπει το κρατικό θέατρο της Κύπρου στο δικό του πλαίσιο.

Τέλος, διαπιστώνεται ότι το κυπριακό θέατρο σταδιακά εμφανίζεται στον παγκόσμιο χάρτη και δη τον ευρωπαϊκό, μέσω διοργανώσεων και θεσμών. Η εξωστρέφεια αυτή είναι, χωρίς αμφιβολία, εξαιρετικά ελπιδοφόρα και δείχνει προς μία κατεύθυνση ευρύτερης στοχοθέτησης

για την μεγαλύτερη προβολή και εντονότερη παρουσία του κυπριακού πολιτιστικού προϊόντος στα ευρωπαϊκά πράγματα.

Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός ότι ταυτόχρονα με την παράδοση της παρούσας μελέτης βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την υποχρεωτική διακοπή της θεατρικής δραστηριότητας τόσο στην Κύπρο, όσο και παγκόσμια, λόγω της πανδημίας Covid-19 που ξέσπασε στις αρχές του 2020. Όλοι οι τομείς του πολιτισμού, συμπεριλαμβανομένου μεταξύ αυτών και του θεάτρου, έχουν πληγεί ανεπανόρθωτα και δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις για το κατά πόσο και υπό ποιες προϋποθέσεις η θεατρική παραγωγή θα επανέλθει σύντομα σε μία (νέα) κανονικότητα. Επιπρόσθετα, το γεγονός αυτό αποτέλεσε την αφορμή να αναδυθούν στην επιφάνεια διαχρονικά αιτήματα των καλλιτεχνών, όπως αυτό της αναγνώρισης από την πολιτεία του επαγγελματικού στάτους του καλλιτέχνη, μεταξύ αυτών και του επαγγέλματος του/της σκηνοθέτη/τιδας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενογλώσση Βιβλία

- A Center of Performing Arts MITOS. 2015. *Songs of my neighbours*.
- Alston, A. 2016. *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Palgrave Macmillan.
- Aston, E. & Savona, G. 1991. *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London and New York, Routledge.
- Bakhtin, M. 1981 [1937-1938]. In M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, trans. C. Emerson & M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- Barba, E. & Savarese, N. 1991. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London and New York, Routledge.
- Birch, A. & Tompkins, J. 2012. *Performing Site-Specific: Theatre Politics, Place, Practice*. UK, Palgrave Macmillan.
- Bishop, C. 2005. *Installation Art a Critical History*. London, Tate.
- Eco, U. 1985. *Reflections on The Name of the Rose*. London, Martin Secker and Warburg Ltd.
- Elam, K. 1980. *The semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge.
- Fischer-Lichte E. 1992. *The Semiotics of Theatre*, μτφ. Jeremy Gaines & Doris L. Jones. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Fischer-Lichte E. & Wihstutz B. 2013. *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. London and New York, Routledge.
- Goldberg, L. 1988. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York, Harry N. Abrams.
- Govan, E., Nicholson, H. & Normington, K. 2007. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York, Routledge.
- Haedicke, C. S. 2013. *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*. New York, Palgrave Macmillan.
- Heddon, D. & Milling, J. 2006. *Devising Performance: A Critical History*. New York, Palgrave Macmillan.
- Hodge, A. 2004. *Hidden Territories*. London and New York, Routledge.
- Hudson, S. 2006. *Writing about Theatre and Drama*. Canada/United States.

- Hutcheon, L. 2006. *The theory of adaptation*. London and New York, Routledge.
- Kaye, N. 2000. *Site- specific art, performance, place and documentation*. London and New York, Routledge.
- Kirby, M. 1965. *Happenings: An illustrated Anthology*. New York, Oxford University Press.
- Lehmann, H. 1999. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main (English translation: *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006).
- Ledger, A. J. 2019. *The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*. Palgrave Macmillan.
- Lianeri, A. & Zajko V. 2008. *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford, Oxford University Press.
- Martin, J. & Sauter, W. 1997. *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- Mason, B. 1992. *Street Theatre and other outdoor performance*. London and New York, Routledge.
- O’Gorman, S. & McIvor, C. 2015. *Devised performance in Irish theatre: histories and contemporary practice*. Dublin, Ireland, Carysfort Press.
- Odey, A. 1994. *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. London and New York, Routledge.
- Pavis, P. 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*, trans. David Williams. Ann Arbor, The University of Michigan Press Pearson.
- Pavis, P. 2013. *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, trans. Joel Anderson. London and New York, Routledge.
- Pearson, M. & Shank, M. 2001. *Theatre/Archaeology*. London and New York, Routledge.
- Pearson, M. 2010. *Site-Specific Performance*. Palgrave Macmillan.
- Pfister, M. 1988. *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday. New York, Cambridge University Press.
- Pitches, J. 2012. *Russians in Britain, British theatre and the Russian tradition of actor training*. London and New York, Routledge.
- Radosavljevic, D. 2013. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. London, Palgrave Macmillan.
- Sanders, J. 2016. *Adaptation and Appropriation*, 2nd edn. London and New York, Routledge.

Sawyer, R. K. 2003. *Group Creativity. Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, NJ & London, Lawrence Erlbaum.

Schechner, R. 2003. *Performance Theory*. London and New York, Routledge. Πρωτότυπη δημοσίευση με τον τίτλο *Essays on Performance Theory* (1977).

Senelick, L. 1989. *Cabaret performance 1890-1920*. New York, PAJ Publications.

Sidiropoulou, A. 2011. *Authoring performance*. New York, Palgrave Macmillan.

Sidiropoulou, A. 2018. *Directions for Directing. Theatre and Method*. Routledge.

Stanton, B. Garner, Jr. 1994. *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press.

Thompson, K. 2019. *Directing Professionally: A Practical Guide to Developing a Successful Career in Today's Theatre (Introductions to Theatre)*. Bloomsbury Methuen Drama.

Trencsényi, K. 2015. *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners (Performance Books)*. Bloomsbury Methuen Drama.

Ubersfeld, A. 1999. *Reading Theatre*. University of Toronto Press.

Veinstein, A. 1955. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris, Flammarion.

Αρθρα

Apple, J. 1990. «Art of the Barricades», *Artweek*, 21, 20-23.

Burton, B. 2009. «Introduction: Devising the Creative Body», in B. Burton (ed.), *Collective Creation, Collaboration and Devising (Critical Perspectives on Canadian Theatre in English 12)*. Toronto: Playwrights Canada Press, vii-xxvii.

Cavendish, D. 2015. «McBurney on devised theatre: 'It's absolutely petrifying!», 3/8/2015: [<https://www.telegraph.co.uk/theatre/actors/simon-mcburney-on-devised-theatre-absolutely-petrifying/>] (13/12/2018).

Constantinou, H. Andri & Andreou Vasiliki. 2017. «Theatre as informal education: Turkish Cypriot performances and the Greek Cypriots», στο I. Psaltis, N. Anastasiou, H. Faustmann, M. Hadjipavlou, H. Karahasan, M. Zackheos (επιμ.), *Education in a Multicultural Cyprus*. Cambridge Scholars Publishing.

De Marinis, M. 1985. «A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in the Theatre», *New Theatre Quarterly*, 1 (4), 383-389.

Doyle, M. E. 2000. «A gesture to indicate a presence: translation, dialect and field day theatre company's quest for an Irish identity», in S. Simon, P. St-Pierre (ed.), *Changing the terms, Translating in the Postcolonial era*. University of Ottawa Press.

- Field, A. 2008. «Site-specific theatre? Please be more specific», *Guardian*.
[<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>]
(2/3/2019)
- Friedrich, P. 1989. «Language, Ideology and Political Economy», *American Anthropologist*, 91, 295-312.
- Hamali, M. 2018. «Theatre in Cyprus: In Search of a New Identity», *Critical Stages, The IATC journal*, Issue No 17, June. [<http://www.critical-stages.org/17/theatre-in-cyprus-in-search-of-a-new-identity/#end>].
- Hayum, A. 1975. «Notes on performance and the Arts», *Art Journal*, 34, 337-340.
- Kaprow, A. 2003. «Notes on the Creation of a Total Art», in J. Kelley (ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, University of California Press.
- Leabhart, T. 2003. «Physical theatre», in D. Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of theatre and performance*. Oxford University Press.
- Meeuwis, M. & Blommaert, J. 1998. «A monolectal view of code-switching: Layered code-switching among Zairians in Belgium», in P. Auer (ed.), *Code-switching in conversation: Language, interaction and identity*. London and New York, Routledge, 76–98.
- Roesner, D. 2008. «The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre», *Contemporary Theatre Review*, 18:1, 44-55.
- Roesner, D. 2010. «Musicality as a paradigm for the theatre: a kind of manifesto», *Studies in Musical Theatre*, Volume 4, Number 3, 293-306.
- Sharp, W. 1970. «Body works: A Pre-critical, Non-Definitive Survey of very Recent works using the human body or parts thereof», *Avalanche*, 1, 14-17.
- Sidiropoulou, A. 2015α. «Mise-en-Scène as Adaptation», *Critical Stages, The IATC journal*, Issue No 12, December. [<http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>].
- Sidiropoulou, A. 2015β. «Adaptation, Re-contextualisation, and Metaphor: Auteur Directors and the Staging of Greek Tragedy», *Adaptation*, Volume 8, Issue 1, March 2015, 31-49.
- Tsiplakou, S. & Ioannidou, E. 2012. «Stylizing stylization: The case of Aigia Fuxia», in *Multilingua* 31(2), May.
- Wilkie, F. 2002. «Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain», *New Theatre Quarterly*, 8 (02), 140-160.

Ελληνόφωνη

Βιβλία

Balme, C. 2016. *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, μτφ. Ρωμανός Κοκκινάκης και Βίκυ Λιακοπούλου. Εκδ. Πλέθρον, Αθήνα.

Carlson, M. 2014. *Performance, Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Ελευθερία Ράπτου. Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

Mallinson, W. 2008 (πρώτη αγγλική έκδοση). *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, μτφ. Δανάη Δελή, τομ.10ος. Εκδ. Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών, Λευκωσία.

Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη. Gutenberg, Αθήνα.

Puchner, W. 2004. *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού– Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*. Εκδ. Πατάκης, Αθήνα.

Puchner, W. 2011. *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του Θεάτρου*. Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα.

Puchner, W. 2014. *Η επιστήμη του θεάτρου στον 21ον αιώνα*. Εκδ. Κίχλη, Αθήνα.

Γραμματάς, Θ. & Μουδατσάκης, Τ. 2008. *Θέατρο και πολιτισμός στο σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης*. ΕΔΙΑΜΜΕ, Ρέθυμνο, 50-56.

Θωμαδάκη, Μ. 2018. *Θεατρολογικοί προβληματισμοί*. Εκδ. Δρόμων, Αθήνα.

Κατσούρης, Γ. 2005. *Το θέατρο στην Κύπρο*, τομ.Α' (1860-1939), Β' (1940-1959). Λευκωσία.

Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος. 2012. *Ανομβρία. Project. Drought 2007-2012*. ΑΣΤΑΜΑΝ.

Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2007. *Θέατρο στην Κύπρο 2005*. Λευκωσία.

Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2009. *Θέατρο στην Κύπρο 2007*. Λευκωσία.

Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2010. *Θέατρο στην Κύπρο 2008*. Λευκωσία.

Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2012α. *Θέατρο στην Κύπρο 2008-2009/2009-2010*. Λευκωσία.

Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2012β. *Θέατρο στην Κύπρο 2010-2011*. Λευκωσία.

- Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2015. *Θέατρο στην Κύπρο 2011-2012*. Λευκωσία.
- Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου. 2016. *Θέατρο στην Κύπρο 2012-2013*. Λευκωσία.
- Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2007. *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974): Οι θίασοι, η κρατική πολιτική και τα πρώτα χρόνια του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου*. Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. 2010. *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος: Από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τόμ. Β΄ 1960-2009. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Πετρούνιας, Ε. [1984] 1993. *Νεοελληνική γραμματική και συγκριτική ανάλυση*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Πίγκου-Ρεπούση, Μ. 2019. *Εκπαιδευτικό δράμα: από το θέατρο στην εκπαίδευση*. Εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα.
- Τουμαζής, Γ. (επιμ.) 2019. *Glyn Hughes 1931–2014*. Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, Ίδρυμα Πιερίδη, Λευκωσία.
- Τσατσούλης, Δ. 2008. *Σημειωτικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Τσίχλη, Α. 2008. *Πολιτικές και κοινωνικές συνιστώσες στο ευρωπαϊκό θέατρο του τέλους του 20ου αιώνα*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών, Καλλιθέα.
- Χατζηκωστή, Γ. Ν. 2014. *Σωτηράκη Σ. Μαρκίδη-«Τα ευρεθέντα»-Συναγωγή κειμένων*. Λευκωσία.

Άρθρα

- Ruchner, W. 2018. «Το Ιδιωματικό Θέατρο στην Ελλάδα», Ανακοίνωση στο 1ο Πανελλήνιο Συνέδριο *Εθιμικά δρώμενα κι επιτελεστικότητα: Λαϊκός πολιτισμός κι άυλη πολιτισμική κληρονομιά στην εποχή της μετανεωτερικότητας*, 16-17 Μαρτίου 2018.
- Βερβεροπούλου, Ζ. 2008. «Η κριτική θεάτρου στον Τύπο», στο Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας. Το ελληνικό παράδειγμα*. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη, 444-481.
- Βερβεροπούλου, Ζ. 2009. «Η ιδιοσυγκρασία της θεατρικής κριτικής: ζεύξεις, τομές μεταίχμια», *Κ* (περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών). Εκδ. Αλεξάνδρεια, τεύχ. 19, 139-149.

- Βερβεροπούλου, Ζ. 2020. «Η σύγχρονη θεατρική κριτική στην Κύπρο και οι αξιολογικές πρακτικές της», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 477-492.
- Γεωργίου, Α. 2020. «Παραστάσεις της Μήδειας του Ευριπίδη: Ένα παράδειγμα της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στην Κύπρο», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 509-523.
- Γεωργίου, Γ. 2017. «Οι σύγχρονοι επικοινωνιακοί ρόλοι της κυπριακής διαλέκτου (2)», *Ο Φιλελεύθερος*, 25/11/2017.
- Γκίβαλος, Μ. 2011. «Οι αντινομικές σχέσεις της εποχής μας ως «μήτρα» συγκρότησης του «τραγικού»», στο Θ. Γραμματάς και Γ. Παπαδόπουλος (επιμ.), *Τραγικό και τραγωδία την εποχή της παγκοσμιοποίησης*. Εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 121-157.
- Επί Σκηνής. 2004. «Dr. Heinz-Uve Haus», τεύχ.13, 51-61.
- Δαλκαβούκης, Β. & Δρίνης, Γ. 2009. «Κατανοώντας το παλίμνηστο του τόπου: ευθείες και πλάγιες συνδηλώσεις σε ένα συνοριακό τοπίο», στο Μ. Σπυριδάκης (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. Εκδ. Νήσος, Αθήνα, 311-340.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. 2013. «Η συμβολή του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου και του Εύη Γαβριηλίδη στον θεατρικό επαναπατρισμό του Μενάνδρου», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Ι. Χατζηκωστή (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος*. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου, Λευκωσία, 75-94.
- Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. 2020. «Εκτροπές του μύθου και της ταυτότητας στο θεατρικό έργο του Αντώνη Γεωργίου», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 201-215.
- Ζήρα, Μ. 2020. «Η σύγχρονη εγχώρια θεατρική γραφή στο οπλοστάσιο των Κύπριων καλλιτεχνών του θεάτρου», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 233-247.
- Καρυολαίμου, Μ. 2008. «Τι απέγινε η Κυπριακή;», στην *Επετηρίδα Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XXXI V*, Λευκωσία, 451-492.
- Κυριακός, Κ. 2012. «Ελληνική λογοτεχνία και θέατρο: διασκευές και μέθοδοι», *Η Αυγή*, 10/3/2012. [http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2012/03/blog-post_8861.html]
- Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2010α. «Θίασοι και θεατρική δραστηριότητα στον εικοστό αιώνα», *Χρονικό, Πολίτης*, τεύχ.107, 14/3/2010.
- Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2010β. «Ένας Γερμανός στη Λευκωσία. Η πρόσληψη του Μπέρτολτ Μπρεχτ στην Κύπρο μέσα από τις σκηνοθεσίες του Heinz-Uwe Haus» στο Γλυτζουρή, Α.,

Γεωργιάδη, Κ. (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 351-362.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2011. «Η συμβολή του κυπριακού θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου. Οι προτάσεις του Ν. Χαραλάμπους και του Ε. Γαβριηλίδη» στο *Το Θέατρο στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: από το θέατρο ιδεών στο μεταμοντέρνο*. Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου ΠΕΣΥΘ, Αθήνα, 16-18 Δεκεμβρίου 2005. Ergo/ Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, 241-251.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2013α. «Ο σκηνοθέτης στο κυπριακό θέατρο». *Σκηνοθέτες του κυπριακού θεάτρου: Εύης Γαβριηλίδης. Θεατρικό Ημερολόγιο 2013*. Θεατρική Πορεία Λεμεσού, Λεμεσός, 4-11.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2013β. «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Ι. Χατζηκωστή (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος*. Πολιτιστικό Ίδρυμα Τράπεζας Κύπρου, Λευκωσία, 121-140.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2014α. «Το θέατρο στην Κύπρο», στην επίσημη ιστοσελίδα του ΘΟΚ: <http://www.thoc.org.cy/About-istoriki-anadromi,EL-ABOUT-01-02-01,EL> (13/1/2017).

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2014β. «Το θεατρικό τοπίο στην Κύπρο (1974-1986): ανακατατάξεις των θιάσων και ρεπερτόριο» στο Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις*. Πρακτικά του 1ου διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου. Εκδ. Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 30 Σεπτεμβρίου-3 Οκτωβρίου 2010, 333-346.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2016α. «Το θέατρο στην ανεξάρτητη Κύπρο», *Νέα Εστία* 179, τεύχ.1871, 421-437.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2016β. «Τα πρόσωπα και τα φαινόμενα του σύγχρονου κυπριακού έργου: μια απόπειρα χαρτογράφησης», *Η σημερινή*, 8/5/2016.

Κωνσταντίνου, Χ. Α. & Ανδρέου, Β. 2018. «Το θέατρο των εργατικών σωματείων στην Κύπρο τον 20ο αιώνα», στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, τ. Α΄. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014, 811-822.
[http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio_THEatro_kai_Dimokratia/PRAKTIKA_THEATRO_KAI_DIMOKRATIA_-_A_TOMOS.pdf]

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2019. «Γενναίες γυναίκες στο τιμόνι: οι σκηνοθέτριες του κυπριακού θεάτρου» (αδημοσίευτη ανακοίνωση στην επιστημονική συνάντηση «Πρωτοπόρες του κυπριακού θεάτρου», *Πρότζεκτ Σεζόν: Γυναίκες 2019-2021*. Θέατρο Χώρα, Λευκωσία, 10/12/2019).

Κωνσταντίνου, Χ. Α. 2020. «Οι αυτόχθονες της οικογένειας στο ανέστιο δραματουργικό σύμπαν του Χαράλαμπου Γιάννου», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 217-232.

Λεοντάρης, Γ. 2020. «Forget me not». Μια παράσταση που δεν συνάντησε το κοινό της», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 433-446.

Μοσχονάς, Α. Σπ. 2002. «Κοινή γλώσσα και διάλεκτος. Το ζήτημα της «γλωσσικής διμορφίας» στην Κύπρο», *Νέα Εστία*, τομ. 151ος, τεύχ. 1745 (Μάιος 2002), 898-928.

Μουντράκη, Ε. 2015. «Ο άγνωστος γνωστός. Προσπάθειες προσέγγισης της κυπριακής δραματουργίας», στην ημερίδα *Το θέατρο στην Κύπρο στον 21ο αιώνα*, 15 Δεκεμβρίου 2015, Αθήνα (Σπίτι της Κύπρου).

Ξηροπαίδης, Γ. 1998. «Η ερμηνευτική φαινομενολογία του Paul Ricoeur», επίμετρο στο Paul Ricoeur, *Η ζωντανή μεταφορά*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης. Εκδ. Κριτική, Αθήνα.

Παπαδήμα, Α. & Κουρδής, Ε. 2013. «Υποτιτλίζοντας κείμενα μαζικής κουλτούρας σε κυπριακή διάλεκτο» στα *Πρακτικά του 11ου Διεθνούς Συνεδρίου ελληνικής γλωσσολογίας*, 26-29 Σεπτεμβρίου 2013, Ρόδος, 1289-1300.

Πατσαλίδης, Σ. 2013. «Σκέψεις γύρω από τη διασκευή κλασικών έργων», στο *Θεατρικές παρεμβάσεις*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 143-166.

Πατσαλίδης, Σ. 2018. «Το σύγχρονο θέατρο σε μια νέα Ευρώπη», στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Δημοκρατία»*, τ. Β'. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 5-8 Νοεμβρίου 2014, 331-344.

[http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio_THEatro_kai_Dimokratia/PRAKTIKA_THEATRO_KAI_DIMOKRATIA_-_B_TOMOS.pdf]

Πατσαλίδης, Σ. 2019. «Σκέψεις και προβληματισμοί γύρω από το θέατρο του 21ου αιώνα», Χάρτης 6 Ιούνιος. [<https://www.hartismag.gr/hartis-6/theatro/skepseis-kai-problhmatismoi-gyrgw-apo-to-oeatro-toy-21oy-aiwna>].

Πεφάνης, Γ. 2013. «Το διακύβευμα της σκηνοθεσίας κατά την όψιμη νεωτερικότητα» στο *Περιπέτειες της αναπαράστασης, Σκηνές της θεωρίας II*. Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 323-338.

Σιδηροπούλου, Α. 2014. «Ο σκηνοθέτης-δάσκαλος και η έμπνευση ως βάση της παιδαγωγικής διάστασης της παράστασης», στο Θ. Γραμματάς (επιμ.), *Πάμμουσος παιδαγωγία: Η Παιδαγωγική του θεάτρου*. Ταξιδευτής, Αθήνα, 35-41.

Τζιόβας, Δ. 2011. «Η ανάδυση των ταυτοτήτων», *Το Βήμα*, 6/11/2011.

Χαμάλη, Μ. 2018. «Κυπριακή (θεατρική) γραφή και «ανείπωτες» ιστορίες: μια επί σκηνής προσπάθεια ερμηνείας και αποκατάστασης του παρελθόντος και η πρόσληψή της από την κριτική», στο *Κυπριακή Λογοτεχνία και Κριτική μετά το 1960*, Λευκωσία, 134-146.

Χαραλαμπίδης, Αιμ. 2002. «Το πολιτικό θέατρο στην Κύπρο», *Επί Σκηνής*, τεύχ.3/4, 30-35.

Χαραλαμπίδης, Αιμ. & Θεοχαρίδης, Σ. 2020. «Μετατόπιση νοήματος: η περιπέτεια της σύγχρονης κυπριακής θεατρικής γραφής», στο Α. Χ. Κωνσταντίνου, Κ. Διαμαντάκου & Λ. Γαλάζης (επιμ.), *Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο*. Ηρόδοτος-Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Αθήνα, 463-475.

Κριτικές θεατρικών παραστάσεων

Cyprus Mail, «Can Love Lie? - A preview of Theatro Transcendental's new performance *Love Lies*», 28/5/2013.

EdFringeReview, Εδιμβούργο 2012 (Δεν κατέστη δυνατόν να εξασφαλιστούν περαιτέρω στοιχεία).

Porquet, J. 2011. «Avignon sur le pont», *Le Canard enchainé*, 20 July.

The Skinny, Εδιμβούργο 2012 (Δεν κατέστη δυνατόν να εξασφαλιστούν περαιτέρω στοιχεία).

Zitty Magazine (ανυπόγραφο), Φεβρουάριος 2016, τεύχ. Berlinale Issue.

Ασημένου, Ε. 2013. «Personal Responsibility», *Η Φωνή της Λεμεσού*, 24/10/2013, 16.

Βαρβέρης, Γ. 2005. «Θερμά τα κυπριακά υστερόγραφα. Μονόπρακτο ρεσιτάλ», *Η Καθημερινή*, 6/11/2005.

Βαρβέρης, Γ. 2009. «Η πολυεθνική απόγνωση σβήνει τους καημούς ανάβοντάς τους με αλκοόλ», *Η Καθημερινή*, 15/11/2009.

Γεωργίου, Χ. 2013α. «Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου», *Άνευ*, τεύχ.49, 67-68.

Γεωργίου, Χ. 2013β. «Φάουστ», *Άνευ*, τεύχ.49, 68-69.

Γεωργίου, Χ. 2014. «Fear Industry», *Άνευ*, τεύχ.52, 87.

Γεωργίου, Χ. 2015. «Το βλέμμα», *Άνευ*, τεύχ.55, 80-81.

Γεωργίου, Χ. 2017. «Χώμα» της Μελίνας Παπαγεωργίου», *Άνευ*, τεύχ.63, 78.

Δημητρίου, Α. 2003. «Το ημερολόγιο ενός τρελού, από το Θέατρο ΕΝΑ», *Άνευ*, τεύχ.10, 80-81.

Δημοσθένους, Α. 2014. «Μοναδικά άγριες συζητήσεις», *Ο Φιλελεύθερος*, 20/5/2014.

- Δρουσιώτης, Σ. 2011. «Οι εύγλωττες σιωπές του ΜΙΤΟΣ», στο *Ανομβρία. Project. Drought 2007-2012*, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών ΜΙΤΟΣ, 2012. ΑΣΤΑΜΑΝ, 89-90.
- Ευσταθίου, Μ. 2010. «Δύο ηθοποιοί, τρεις ρόλοι», *Η Καθημερινή*, 24/1/2010.
- Ιάσονος, Μ. 2012. «Jhiva: μέσα σε σώμα της Κορίνας Κονταξάκη», *Άνευ*, τεύχ.43, 83.
- Κακούρης, Γ. 2016. «Νίτσα, Τζεμαλιγιέ», *Πολίτης*, 18/4/2016.
[<http://politis.com.cy/article/nitsa-tzemaligie>].
- Καλογεροπούλου, Ε. 2014. «Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου» του Κώστα Μαννούρη», *Θράκα*, 29/11/2014. [<http://www.thraca.gr/2014/11/13.html>].
- Καρσερά, Μ. 1989. *Η Σημερινή*, 2/3/1989.
- Κατσούρη, Ντ. 2002. «Φάουστ του Γκαίτε», *Άνευ*, τεύχ.7, 78.
- Κατσούρη, Ντ. 2007α. «Η Φόνισσα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη», *Άνευ*, τεύχ.24, 79-80.
- Κατσούρη, Ντ. 2007β. «Το ημερολόγιο ενός τρελού του Νικολάι Γκόγκολ», *Άνευ*, τεύχ.24, 80-81.
- Κατσούρη, Ντ. 2008. «Φτωχοί και Άγιοι από την ΕΘΑΛ», *Άνευ*, τεύχ.30, 88-89.
- Κατσούρη, Ντ. 2010. «Το αμάρτημα της μητρός μου του Γεώργιου Βιζυηνού», *Άνευ*, τεύχ.36, 75.
- Κατσούρη, Ντ. 2011. «Ο σακάτης του νησιού του Μάρτιν ΜακΝτόνα», *Άνευ*, τεύχ.40, 69-70.
- Κατσούρη, Ντ. 2012. «Σκηνικές Υποθέσεις του Παναγιώτη Μιχαήλ», *Άνευ*, τεύχ.43, 80-81.
- Κατσούρη, Ντ. 2013. «Love lies της Κορίνας Κονταξάκη από το Υπερβατικό Θέατρο», *Άνευ*, τεύχ.48, 61.
- Κατσούρη, Ντ. 2017. «Έγκλημα και τιμωρία» του Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι», *Άνευ*, τεύχ.65, 102-103.
- Κουρουπάκης, Α. 2018. «Μα σαν να κι επήλωσε ο νους της κορούας», *Η Καθημερινή*, 26/2/2018.
- Κουρσάρος, Ν. 2018. «Η νύχτα των δολοφόνων και η ωδή στην τρέλα», 1/2/2018.
[<https://www.i-eidisi.com/2018/02/01/i-nychta-ton-dolofonon-ke-i-odi-stin-trela-kritiki/>]
(15/2/2019).
- Κυριάκου, Μ. 2017. «Το ανοίκειο και το οικείο: Δύο μοναδικές θεατρικές εμπειρίες», *Χαραυγή*, 6/8/2017.
[<https://dialogos.com.cy/to-anikio-ke-to-ikio-dio-monadikes-theatrikes-empiries/>] (20/7/2018)
- Μαστρογιαννίτης, Δ. 2013. «Ο «Βυσσινόκηπος», μια... προφητική παράσταση στην Κύπρο», *Athens Voice*, 27/3/2013.

[https://www.athensvoice.gr/culture/theater/37585_o-vyssinokipos-mia-profitiki-parastasi-stin-kyprou]

Ματθαίου, Α. 2015. «Pick a Performance», 2/12/2015.

[<http://city.sigmalive.com/article/14725/pick-performance>]

Μολέσκη, Ν. 2004. «Ορλάντο της Βιρτζίνια Γουλφ», *Ο Φιλελεύθερος*, 17/10/2004.

Μολέσκη, Ν. 2007α. «‘Zoo’, συμμετέχοι σε κάτι τόσο σύγχρονο», *Ο Φιλελεύθερος*, 20/5/2007.

Μολέσκη, Ν. 2007β. «Όταν η πρωτοπορία γίνεται αυτάρεσκη...», *Ο Φιλελεύθερος*, 16/12/2007, 40.

Μολέσκη, Ν. 2009. «2 γυναίκες-2 διαφορετικές εποχές ‘Madame B’ από την Ομάδα ONE/OFF», *Ο Φιλελεύθερος*, 24/5/2009.

Μολέσκη, Ν. 2010α. «Θέατρο από πολλούς για πολλούς», *Ο Φιλελεύθερος*, 30/5/2010, 46.

Μολέσκη, Ν. 2010β. «Λέμε Τέχνη όπως λέμε φύση», *Ο Φιλελεύθερος*, 28/11/2010, 43.

Μολέσκη, Ν. 2011α. «Στη Λευκωσία βρέχει...θέατρο», *Ο Φιλελεύθερος*, 7/11/2011.

Μολέσκη, Ν. 2011β. «Σπουδαία σκηνοθεσία και υποκριτική», *Ο Φιλελεύθερος*, 13/3/2011.

Μολέσκη, Ν. 2011γ. «Σκηνικές υποθέσεις» Παναγιώτη Μιχαήλ», *Ο Φιλελεύθερος*, 20/11/2011.

Μολέσκη, Ν. 2012. «Πηγαίνετε να τη δείτε...», *Ο Φιλελεύθερος*.

Μολέσκη, Ν. 2013α. «‘Το παλτό’ του Νικολάι Γκόγκολ», *Ο Φιλελεύθερος*, 13/10/2013, 6.

Μολέσκη, Ν. 2013β. «‘W.C.’ από τη θεατρική ομάδα One/Off», *Ο Φιλελεύθερος*, 3/11/2013, 6.

Μολέσκη, Ν. 2013γ. «Παρεξήγησις της Γλυκείας χώρας Κύπρου» του Κύρου Παπαβασιλείου», *Ο Φιλελεύθερος*, 22/9/2013, 6.

Μολέσκη, Ν. 2014α. *Ο Φιλελεύθερος*, 24/11/2014.

Μολέσκη, Ν. 2014β. «Εκλεπτυσμένος αισθητισμός και γλωσσική λαμπρότητα», *Ο Φιλελεύθερος*, 18/5/2014.

Μολέσκη, Ν. 2014γ. «Ποιοτική γραφή, πολυδιάστατο ύφος», *Ο Φιλελεύθερος*, 14/3/2014.

Μολέσκη, Ν. 2014δ. «Εραστής» της ομάδας Παραπλεύρως Παραγωγές. Πίντερ α λα κυπριακά», *Ο Φιλελεύθερος*, 13/10/2014.

Μολέσκη, Ν. 2014ε. «La Belote» του Αντώνη Γεωργίου. Μια σπουδαία πράξη κοινωνικής αυτογνωσίας», *Ο Φιλελεύθερος*, 1/12/2014.

Μολέσκη, Ν. 2015α. «Αναποτελεσματικά ψηφία», *Ο Φιλελεύθερος*, 17/5/2015.

- Μολέσκη, Ν. 2015β. «Μπαμ!» του Γ. Νεοφύτου από την Παραπλεύρως Παραγωγές. Το «Μπαμ!» της έκπληξης», *Ο Φιλελεύθερος*, 13/12/2015.
- Μολέσκη, Ν. 2016α. «Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου. Ένα ολοκληρωμένο μάθημα θεάτρου», *Ο Φιλελεύθερος*, 23/10/2016.
- Μολέσκη, Ν. 2016β. «Ωριμη συλλειτουργία», *Ο Φιλελεύθερος*, 22/10/2016.
- Μολέσκη, Ν. 2016γ. «Η χαρά της αυτοαναγνώρισης», *Ο Φιλελεύθερος*, 25/12/2016.
- Μολέσκη, Ν. 2016δ. «Νυχταλούδα», *Ο Φιλελεύθερος*, Μάιος 2016.
- Μολέσκη, Ν. 2016ε. «Το νέο ... τζύμμα», *Ο Φιλελεύθερος*, 10/7/2016.
- Μολέσκη, Ν. 2017α. «Η δική μας Αυλίδα», *Ο Φιλελεύθερος*, 28/7/2017.
- Μολέσκη, Ν. 2017β. «Εργαλείο αυτοκατανόησης», *Ο Φιλελεύθερος*, 21/4/2017.
[<http://www.philenews.com/politismos/kritikes-gnomes/article/392172/ergleio-aftokatanoisis>]
- Μολέσκη, Ν. 2017γ. «Ουσιώδης λιτότητα», *Ο Φιλελεύθερος*, 11/11/2017.
- Μολέσκη, Ν. 2017δ. «Αφθονία σατιρικών κλισέ», *Ο Φιλελεύθερος*, 21/5/2017.
- Μολέσκη, Ν. 2017ε. «Το σώμα γεννάει τον λόγο», *Ο Φιλελεύθερος*, 17/7/2017.
- Μολέσκη, Ν. 2017ζ. «Μια παραβολική μικρογραφία του κόσμου», *Ο Φιλελεύθερος*, 3/9/2017.
- Μολέσκη, Ν. 2018α. «Η υπονόμηση της φόρμας», *Ο Φιλελεύθερος*, 2/6/2018.
- Μολέσκη, Ν. 2018β. «Διάλυση εναλλάξ με σύνθεση», *Ο Φιλελεύθερος*, 13/1/2018.
- Μολέσκη, Ν. 2018γ. «Ημερολόγιο ενός τρελού θεατρόφιλου», *Ο Φιλελεύθερος*, 29/4/2018.
- Μολέσκη, Ν. 2018δ. «Το θέατρο με θέατρο περνάει», *Ο Φιλελεύθερος*, 16/12/2018.
- Μολέσκη, Ν. 2019α. «Ένα κείμενο-σταθμός», *Ο Φιλελεύθερος*, 2/3/2019.
- Μολέσκη, Ν. 2019β. «Οι παραστάσεις που φεύγουν», *Ο Φιλελεύθερος*, 8/3/2019.
- Μολέσκη, Ν. 2019γ. «Στο γλωσσικό μας σπίτι», *Ο Φιλελεύθερος*, 16/6/2019.
- Μουσέως, Μ. 2007. «Zoo Όλα τα ζώα είναι ίσα, κάποια όμως είναι πιο ίσα από τα υπόλοιπα», *Πολίτης*, 6/5/2007, 47.
- Μουσέως, Μ. 2008. «Αντί Κριτικής: *On/Off (Life Cuts)*», *Πολίτης*, 12/1/2008.
- Μουσέως, Μ. 2010. «*In Two Minds* (Ελλείπει θεατρικής κριτικής, μια σύσταση/οφειλή στο καλό θέατρο)», *Πολίτης*, 28/2/2010, 64.
- Μουσέως, Μ. 2011α. «Συμβόλαιο εργασίας», *Πολίτης*, 7/11/2011.
- Μουσέως, Μ. 2011β. «Witsplit: Θεατρική σχιζοφρένεια», *Πολίτης*, 30/09/2011.
- Μουσέως, Μ. 2011γ. «Witsplit/Ο Άγνωστος», *Πολίτης*, 30/10/2011.

- Μουσέως, Μ. 2012α. «Έβελυν Έβελυν», *Πολίτης*, 12/3/2012.
- Μουσέως, Μ. 2012β. «Ανοιχτές πρόβες – Βάκχες» από τη θεατρική ομάδα ΜΙΤΟΣ στο Παλιό Ξυδάδικο», *Πολίτης*, 10/1/2012.
- Μουσέως, Μ. 2014. «Η καρδιά ενός από μας», *Πολίτης*, 19/5/2014.
- Μουσέως, Μ. 2015. «The Vaults Impromptu», *Πολίτης*, 13/1/2015.
- Μουσέως, Μ. 2019α. «Synergies: Φεστιβάλ Πειραματικού Μουσικού Θεάτρου & Διαμεσικής Μουσικής Performance», *Πολίτης*, 18/4/2019.
- Μουσέως, Μ. 2019β. «Το θέατρο μιλά [ξανά] κυπριακά», *Πολίτης*, 2/6/2019.
- Παναγή, Α. 2017α. «Ιφιγένεια εν Αυλίδι του Ευριπίδη», *Άνευ*, τεύχ.64, 96.
- Παναγή, Α. 2017β. «Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο», *Άνευ*, τεύχ. 62, 80.
- Παναγιώτου, Μ. 2014. «Η πιλότα ως κοινωνικό σχόλιο», *Ο Φιλελεύθερος*, 14/12/2014.
- Παναγιώτου, Μ. 2015. «Μαγδαλένα Ζήρα: Τα ταξίδια του Φορτουνάτου του Κύπριου», *Ο Φιλελεύθερος*, 2/9/2015.
- Παπαθανασίου, Κ. 2016. «Νίτσα: «Βάσει το σχέδιο, συνεννοούμεθα, ναι;», *Η Σημερινή*, 24/4/2016, 4.
- Παπαστεφάνου, Μ. 2007α. «Αγαπημένο μου πλυντήριο του Αντώνη Γεωργίου», *Άνευ*, τεύχ.23, 79-81.
- Παπαστεφάνου, Μ. 2007β. «Σόλο για τρεις (Δούλες)» του Ζαν Ζενέ», *Άνευ*, τεύχ.26, 90-92.
- Παπαστεφάνου, Μ. 2011. «*Η Νέα Τάξη Πραγμάτων* του Χάρολντ Πίντερ από Paravan Proactions και Fresh Target Theatre Ensemble», *Άνευ*, τεύχ.40, 81-82.
- Πιερίδου, Μ. 2015. *Η Μάχη*, 4/1/2015.
- Πολυκάρπου, Α. 2017. «Διθυραμβικές κριτικές για το έργο του Πάρι Ερωτοκρίτου», 07/5/2017. [<https://www.offsite.com.cy/articles/eidiseis/topika/212526-dithyramvikes-kritikes-gia-to-ergo-toy-pari-erotokritoy-vinteo>].
- Σαββινίδης, Γ. 2012. «Ο ατομικός μας λαβύρινθος», 17/12/2012. [https://tehnovleptias.blogspot.com/2012/12/blog-post_16.html#more].
- Σαββινίδης, Γ. 2013α. «Θέατρο», *Ο Φιλελεύθερος*, 6/10/2013, 6.
- Σαββινίδης, Γ. 2013β. «Μολόγα, Μαχαιρά!», *Ο Φιλελεύθερος*, 22/9/2013, 2.
- Σαββινίδης, Γ. 2013γ. «Ένας Ακάκιος και δυο κακίες», 25/10/2013: [https://tehnovleptias.blogspot.com/2013/10/blog-post_25.html#more]
- Σαββινίδης, Γ. 2014α. «Έτσι άρχισαν όλα», *Ο Φιλελεύθερος*, 21/12/2014.

- Σαββινίδης, Γ. 2014β. «Από την ασάφεια στο τίποτα», *Ο Φιλελεύθερος*, 14/4/2014.
- Σαββινίδης, Γ. 2014γ. «Να 'σχωρεθούν τα πεθαμένα τους», 1/6/2014.
[<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2014/06/blog-post.html#more>].
- Σαββινίδης, Γ. 2015α. «Η συνταγή... έκοψε», 13/12/2015.
[<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/12/blog-post.html#more>].
- Σαββινίδης, Γ. 2015β. «Φοβηθείτε άφοβα», *Ο Φιλελεύθερος*, 15/2/ 2015.
- Σαββινίδης, Γ. 2015γ. «Μεταλλαγμένος ρομαντισμός», 1/3/2015.
[<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/03/blog-post.html#more>].
- Σαββινίδης, Γ. 2015δ. «Ενέχει θάρρος, αλλά δεν ισορροπεί», 11/1/2015.
[https://tehnovlepsias.blogspot.com/2015/01/blog-post_11.html#more].
- Σαββινίδης, Γ. 2016. «Παραβολικός ρεαλισμός», *Ο Φιλελεύθερος*, 29/5/2016.
- Σαββινίδης, Γ. 2017α. «Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου» της Άλκης Ζέη στον ΘΟΚ.
Ένα παιχνίδι χαρμολύπης», *Ο Φιλελεύθερος*, 8/1/2017.
- Σαββινίδης, Γ. 2017β. «Το κοινό μας «Εγώ», *Ο Φιλελεύθερος*, 8/4/2017.
- Σαββινίδης, Γ. 2017γ. «Οι δολοφόνοι μέσα μας», *Ο Φιλελεύθερος*, 24/12/2017.
- Σαββινίδης, Γ. 2017δ. «Αγκαλιά με το πάντοτε», *Ο Φιλελεύθερος*, 16/7/2017.
- Σαββινίδης, Γ. 2017ε. «Αγελαία ενδοσκόπηση. Η εμπειρία του «Remote Pafos» από τους Rimini Protokoll», *Ο Φιλελεύθερος*, 8/10/2017.
- Σαββινίδης, Γ. 2017ζ. «Γειτονικά «εγκλήματα», 3/12/2017.
[<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2017/12/blog-post.html#more>].
- Σαββινίδης, Γ. 2018. «Είμαστε όλοι Τρολλ», 7/10/2018.
[<https://tehnovlepsias.blogspot.com/2018/10/blog-post.html#more>].
- Σαββινίδης, Γ. 2019. «10+1 παραστάσεις που ξεχώρισαν στη δεκαετία», *Ο Φιλελεύθερος*, τεύχ. 253, 30/12/2019.
- Σαρηγιάννης, Γ. 2015. Το Τέταρτο Κουδούνι, *Τα Νέα [Αθηνών]*, 9/4/2015.
- Συμεού, Θ. 2001α. «Οι άθλιοι» του Βίκτωρα Ουγκώ», *Νέα Εποχή*, τεύχ.268/269, 58-59.
- Συμεού, Θ. 2001β. «Ο Πατούχας» του Ιωάννη Κονδυλάκη», *Νέα Εποχή*, τεύχ.266, 58-59.
- Συμεού, Θ. 2002. «Φάουστ» του Γκαίτε», *Νέα Εποχή*, τεύχ.275, 58-59.

- Συμεού, Θ. 2003. «Το ημερολόγιο ενός τρελού» του Νικολάι Γκόγκολ», *Νέα Εποχή*, τεύχ.279, 59-60.
- Συμεού, Θ. 2006. «Η απολογία του Σωκράτη του Πλάτωνα», *Νέα Εποχή*, τεύχ.289, 69-70.
- Συμεού, Θ. 2007α. «Το ημερολόγιο ενός τρελού» του Νικολάι Γκόγκολ», *Νέα Εποχή*, τεύχ.292, 76-77.
- Συμεού, Θ. 2007β. «ON/OFF (Life Cuts)», *Νέα Εποχή*, τεύχ.295, 87-89.
- Συμεού, Θ. 2007γ. «Αγαπημένο μου πλυντήριο» του Αντώνη Γεωργίου», *Νέα Εποχή*, τεύχ.292, 74-75.
- Συμεού, Θ. 2008. «Beauty Mark», *Νέα Εποχή*, τεύχ.296, 62-63.
- Συμεού, Θ. 2010. «Θεατρικό φθινόπωρο. Συγκρίσεις και ανατροπές», *Νέα Εποχή*, τεύχ.307, 77-82.
- Συμεού, Θ. 2011. «Θεάτρου συνέχεια...Εντυπώσεις και εκτιμήσεις από τις χειμερινές και εαρινές παραστάσεις», *Νέα Εποχή*, τεύχ.308, 83-90.
- Σχίζα, Μ. 2007. «Στοιχείμα ο πειραματισμός», *Ο Φιλελεύθερος*, 15/10/2007.
- Σχίζα, Μ. 2011. «Το γραφείο-τέρας, Μια κωμωδία site-specific για τις εργασιακές σχέσεις», *Ο Φιλελεύθερος*, 8/11/2011.
- Τζιαούρη, Ν. 2018. «Αναγέλαστα, λογίων λογίων γενέτρες», *Άνευ*, τεύχ.67/68, 91.
- Τουμάζου, Α. 2007. «Zoo», *City*, 11-17 Μαΐου, 28.
- Τουμάζου, Α. 2008α. «Where is my love?», *City*, 23-29 Μαΐου, 26.
- Τουμάζου, Α. 2008β. *Time Out Cyprus*, Γενάρης 2008.
- Τουμάζου, Α. 2013α. «Το Παλτό», *Time Out Cyprus*, Νοέμβριος, 57.
- Τουμάζου, Α. 2013β. «Κριτική: Κάλι-Καντζάρ και ΣΙΑ!...», *Check In Cyprus*, 25/1/2013. [<https://www.checkincyprus.com/article/415/kritiki-kali-kantzar-kai-sia>]
- Τουμάζου, Α. 2015. «Είδαμε την παράσταση "Ο σκύλος που καπνίζει" [και μεταφέρουμε εντυπώσεις]», *Check In Cyprus*, 6/3/2015.
- Φτιάκα, Ε. 2015. «Λωξάντρα», *Άνευ*, τεύχ.57, 84-87.
- Φτιάκα, Ε. 2016. «Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου», *Άνευ*, τεύχ.61, 76-77.

- Χαμάλη, Μ. 2017. «Εγκλημα και Τιμωρία», *Πολίτης*, 13/11/2017.
- Χαμάλη, Μ. 2018α. «Αναγέλαστα: Λογιών-λογιών γεναίτζες», *Πολίτης*, 3/6/2018.
- Χαμάλη, Μ. 2018β. «*Dark Vanilla jungle*», *Πολίτης*, 12/2/2018.
- Χαμάλη, Μ. 2019α. «Κραυγή» από το Θέατρο Αντίλογος», *Πολίτης*, 8/1/2019.
- Χαμάλη, Μ. 2019β. «Ο Μικρός Πρίγκιπας», *Πολίτης*, 10/6/2019.
- Χαραλαμπίδης, Αιμ. 2004. «Τα προσωπεία του εαυτού και η μεταμόρφωση», *Επί Σκηνής*, τεύχ.17, 82-85.
- Χατζηγεωργίου, Κ. 2009. «Κορώνα – Γράμματα της Κάτια Χένσελ από την Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ», *Άνευ*, τεύχ.34, 73-75.
- Χατζηγεωργίου, Κ. 2010. «Η νόσος του Αντώνη Γεωργίου», *Άνευ*, τεύχ.35, 79.
- Χατζηγεωργίου, Κ. 2016. «Νίτσα του Γιώργου Τριλλίδη», *Άνευ*, τεύχ.59, 86.
- Χατζήπαπα, Β. 2014. «*Sommerfugl [Η Πεταλούδα]*: Της Δέσποινας Πυρκεττή, από το Θέατρο Σκάλα», *Πολίτης*, 4/3/2014.
- Χριστοδούλου, Μ. 2016. «Ένας χρόνος κυπριακό θέατρο», *Time Out*, 28/12/16.
- Χριστοδούλου, Μ. 2017. «Οι δικές μου "Αφηγήσεις Γυναικών"», *Check In Cyprus*, 21/4/17.

Μεταπτυχιακές διατριβές

- Κυριάκου, Μ. 2016. *Το θέατρο της επιπόνησης στην Κύπρο*. Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Μάρκου, Γ. 2010. *Οι παραστάσεις σε μη θεατρικούς χώρους στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σάββα, Θ. 2015. *Το site-specific θέατρο και η επανα-οικειοποίηση του δημόσιου αστικού χώρου: Η περίπτωση της παράστασης «Yarı, a very nice place»*. Πάντειο πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Στυλιανού, Χ. 2010. *Προς ένα θέατρο πέρα απ' το δράμα: μεταδραματικά ζητούμενα στη σύγχρονη θεατρική γραφή – Μάρτιν Κριμπ Απόπειρες, Ιβάν Βιριπάεφ Γένεσις Νο 2, Ζοέλ Πομμερά Οι έμποροι*. Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Συνεντεύξεις στη γράφουσα

- Αγαθοκλέους Έλενα (Λεμεσός, 14/11/2016).
- Ανωγυριάτης Μαρίνος (Λεμεσός, 16/11/2016).
- Αραούζος Ανδρέας (Λευκωσία, 30/4/2017).

Δίκαιος Ευριπίδης (Λευκωσία, 1/4/2017, Πάφος, 30/1/2019).
Ερωτοκρίτου Πάρις (τηλεφωνική επικοινωνία, 5/3/2017).
Ευαγγέλου Ελλάδα (Λευκωσία, 22/12/2016).
Ζήρα Μαγδαλένα (Λευκωσία, 30/1/2017).
Ιωάννου Εβίτα (τηλεφωνική επικοινωνία, 29/1/2019).
Ιωάννου Μάριος (Πάφος, 14/3/2017).
Κάσιου Αθηνά (τηλεφωνική επικοινωνία, 19/12/2016).
Κονταξάκη Κορίνα (Λεμεσός, 5/3/2017).
Κούτα Μελίτα (τηλεφωνική επικοινωνία, 16/12/2016).
Κυριάκου Γιώργος (τηλεφωνική επικοινωνία, 28/1/2019).
Κυριάκου Μαρία (Λευκωσία, 30/11/2016).
Λάρκου Παναγιώτης (Λευκωσία, 17/2/2017).
Μακρή Μαρίνα, Καλλινίκου Έλενα, Χειμωνά Δημήτρης (τηλεφωνική επικοινωνία, 30/4/2017).
Μαλένη Λέα (Λευκωσία, 5/12/2016).
Μανναρίδου-Καρσερά Μαρία (τηλεφωνική επικοινωνία, 20/8/2017).
Ονουφρίου Ευαγγελία (Λευκωσία, 18/3/2017).
Χριστοδουλίδης Αντρέας (Λευκωσία, 8/4/2017).

Συνεντεύξεις στον Τύπο

Achim Wieland στη Christiane Sternberg, Ινστιτούτο Γκαίτε Κύπρος, 2017.
[<https://www.goethe.de/ins/cy/en/kul/mag/20964066.html>]
Δίκαιος Ευριπίδης και Γεωργίου Αντώνης στη Μερόπη Μουσέως, «Ο θεός Γιάννης μιλά κυπριακά», *Πολίτης*, 25/2/2019.
[<http://parathyro.politis.com.cy/2019/02/o-theios-giannis-mila-kypriaka/>]
Ζήρα Μαγδαλένα, *TimeOut Cyprus*, 18/9/2017.
Θανάσης Γεωργίου και Φώτης Νικολάου στον Γ. Καραμπίτσο, 12/7/2011.
[https://youtu.be/_l18FCIESX4]
Ιορδανίδης Γιάννης στη Μαρία Παναγιώτου, *Ο Φιλελεύθερος*, 25/10/2017.
[<http://www.philenews.com/politismos/anthropoi/article/445470/gannis-iordanidis-thelo-na-perno-kala-sto-theatro>]

Κάσιου Αθηνά στη Μερóπη Μωυσέως, *Πολίτης*, 10/4/2011.

[<http://www.parathyro.com/?p=2495>]

Κάσιου Αθηνά στον Αντώνη Γεωργίου, *Χαραυγή*, 21/5/2017.

[<https://dialogos.com.cy/athina-kasiou-to-theatro-sta-kalitera-tou-se-kani-na-dis-kati-me-diaforetiko-tropo/>]

Κάσιου Αθηνά και Μαγδαλένα Ζήρα στη Μερóπη Μωυσέως, «Αθηνά Κάσιου – Μαγδαλένα Ζήρα: Βήμα στις Γυναίκες», *Πολίτης*, 18/2/2019.

[<http://parathyro.politis.com.cy/2019/02/athina-kasiou-magdalena-zira-vima-stis-gynaikes/>]

Καυκαρίδης Χάρης και Κούτα Μελίτα στη Μερóπη Μωυσέως, *Πολίτης* 5/1/2015.

[<http://politis.com.cy/article/i-isxus-en-ti-enosei>]

Καυκαρίδης Χάρης και Κούτα Μελίτα στη Μερóπη Μωυσέως, «Happy Mess», *Πολίτης*, 11/10/2016.

Κωνσταντινίδης Κώστας, *Ο Φιλελεύθερος*, 4/7/2004.

Κωνσταντίνου Χ. Άντρη στον Αντώνη Γεωργίου, «Πρωτοπόρες του κυπριακού θεάτρου: Είχαν να παλέψουν με πολλές προκαταλήψεις και στερεότυπα», *Χαραυγή*, 8/12/2019, 29.

Μαλένη Λέα στην Πόλα Τσώνη «WITSPLIT Ψυχικές ασθένειες και κοινωνικός ρατσισμός», *Η σημερινή*, 29/9/2011.

Μανναρίδου-Καρσερά Μαρία στην Πόλα Τσώνη «1ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου»

[<http://www.sigmalive.com/archive/simerini/politismos/agenda/315781#.dpuf>].

Παπαβασιλείου Κύρος στη Μαρία Κυριάκου, Μεταπτυχιακή Διατριβή, 2016.

Παπαγεωργίου Γιώργος στο <https://www.checkincyprus.com/article/41419/i-apihisi-toy-1oy-diethnoys-festival-leykosias-einai-i-megali-mas-agonia> (20/9/2019)

Σιλβέστρος Κώστας στη Νταϊάνα Αζά, «Κώστας Σιλβέστρος: Είχα ανάγκη να θυμηθώ την προέλευσή μου», *Περιοδικό Go*, τεύχ.63, 21/5/2019.

Τερζόπουλος Θεόδωρος στη Μαρία Παναγιώτου, *Ο Φιλελεύθερος*, 12/2/2016.

[<http://archive.philenews.com/el-gr/politismos-anthropoi/389/298335/theodoros-terzopoulos-oi-troades-einai-mia-dilosi-eirinis>].

Χαράκη Λία, «Μια καλή παράσταση είναι ένας υποκειμενικός συντονισμός», *Ο Φιλελεύθερος*, 28/2/2018.

Προγράμματα Παραστάσεων

1η Πλατφόρμα Μονοδράματος Κυπρίων Δημιουργών, 2016, προσωπικό αρχείο.

Beauty Mark, Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, σκην. Σπύρος Χαραλάμπους, 2007, αρχείο και βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.

HIStory, HERstory, HOUSEstory, OURstory, σκην.Ελλάδα Ευαγγέλου, Κώστας Κωνσταντινίδης, 2004, αρχείο Ελλάδας Ευαγγέλου.

In two minds, Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, σκην.Αθηνά Κάσιου, 2010, αρχείο Αθηνάς Κάσιου.

On/Off (Life Cuts), Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, σκην. Λέα Μαλένη, 2007. «Τι είναι το devised theatre» 8-9 (Άντρη Χ. Κωνσταντίνου), αρχείο Άντρης Κωνσταντίνου.

Απαγορευμένες Ιστορίες, Ludens Ensemble, σκην.Φίλιππος Φιλίππου, 2017, προσωπικό αρχείο.

Διεθνές φεστιβάλ «Κύπρια», 30/8-20/10/ 2012.

[http://www.moec.gov.cy/kypria/kypria2012/pdf/programma_ekdiloseon_complete.pdf].

Διεθνές Φεστιβάλ Μονοδράματος, 23-29/10/2017, προσωπικό αρχείο.

Ενώνοντας τη Μεσόγειο, 2017, σκην.Μάριος Ιωάννου, προσωπικό αρχείο.

Η Αλήθεια για την Αφροδίτη, σκην. Γιώργος Ροδοσθένους, 2017, προσωπικό αρχείο.

Ιουλιέτα των σκυβάλων, Θέατρο Versus, σκην. Μαρίνος Ανωγυριάτης, 2007, αρχείο θεάτρου Versus.

Πάφος 2017 Ανοικτό Εργαστήρι Πολιτισμού πρόγραμμα εκδηλώσεων, 2016.

[<http://www.pafos2017.eu/wp-content/uploads/2017/01/Pafos2017-Programme-Greek.pdf>]

Πέρσες, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, 2017, σκην. Lukasz Walewski, προσωπικό αρχείο.

Σκηνικές Υποθέσεις, 2011, αρχείο Άντρης Κωνσταντίνου, αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

Σώμα ξεβαμμένο μπλε, Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, σκην. Γιώργος Ροδοσθένους, 2010, αρχείο και βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.

Το αμάρτημα της μητρός μου, Θέατρο Ένα, σκην. Χρίστος Ζάνος, 2010, αρχείο Θεάτρου Ένα.

Το ημερολόγιο ενός τρελού, ΘΟΚ, σκην. Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, 2007, αρχείο Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.

Το ημερολόγιο ενός τρελού, σκην.Σπύρος Χαραλάμπους, 2007, αρχείο Μάριου Ιωάννου.

Τρωάδες, σκην. Θεόδωρος Τερζόπουλος, 2017, προσωπικό αρχείο.

Φάουστ, σκην. Michael Leinert, 2002, αρχείο Θεατρικού Μουσείου Κύπρου.

Δελτία Τύπου

Δελτίο Τύπου για την παράσταση *Ετυ(ο)μολογία*, 2011, αρχείο Μαρίας Κυριάκου.

Δελτίο Τύπου ΘΟΚ για παράσταση *Beauty Mark*, 2008, αρχείο ΘΟΚ.

Δελτίο Τύπου ΘΟΚ για την παράσταση *On/Off (Live Cuts)*, 2007.
[<https://www.thoc.org.cy/event/on-off-life-cuts,350,0,el,general>].

Δελτίο Τύπου ΘΟΚ για την παράσταση *Ινκόγκνιτο on stage*, 2009, αρχείο ΘΟΚ.

Ομιλία

Masterclass με τον Eugenio Barba και τη Julia Varley, 28 Αυγούστου 2016, Ηράκλειο Κρήτης.

Αρχεία

Alpha Square

Enact Theatre

Form(art)

Fresh Target Theatre Ensemble

One/Off

Open Arts

Paravan Proactions

Persona

Rooftop Theatre Group

Theater Collective Srsly Yours

Αρχείο και βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου Κύπρου

Γεωργίου Αντώνη

Γραφείου Τύπου και Πληροφοριών Κύπρου

Δίκαιου Ευριπίδη

Δρουσιώτη Στέφανου

Θεάτρου Ένα

ΘΟΚ

Ιωάννου Μάριου

Κέντρου Παραστατικών Τεχνών Μίτος

Κυριάκου Γιώργου

Κυριάκου Μαρίας

Κωνσταντίνου Χ. Άντρης

Μανναρίδου-Καρσερά Μαρίας

Μιχαήλ Παναγιώτη

Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Πάφος 2017

Υπερβατικού Θεάτρου

Φανταστικού Θεάτρου

Χαμάλη Μαρίας

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Θεατρικοί Οργανισμοί/Θίασοι/Ομάδες

Παρατίθεται κατάλογος στον οποίο καταγράφονται όσοι θεατρικοί οργανισμοί, θίασοι και ομάδες εντοπίστηκαν και δραστηριοποιούνται κατά την πρώτη εικοσαετία του 21ου αιώνα. Η εμφάνιση στον κατάλογο βασίζεται στην ημερομηνία ίδρυσής τους.

Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (1971) [<https://www.thoc.org.cy/>]

Σατιρικό Θέατρο (1986) [<https://www.satiriko.com/nea>]

ΕΘΑΛ (1988) [<https://www.ethal.com.cy/>]

Θέατρο Ένα (1987) [<https://www.theatroena.com.cy/>]

Θέατρο Σκάλα (1996) [<https://www.facebook.com/theatro.skala.1/>]

Ανοιχτό Θέατρο (2002)

Θέατρο Ανεμώννα (2002) [<https://el-gr.facebook.com/TheatroAnemwna/>]

Θέατρο Διόνυσος (2002) [<http://www.theatrodionysos.com/>]

Alpha Square (2003) [<http://www.alphasquare.com.cy/profile/company>]

Persona (2004) [<http://www.personatheatre.org/el/indexFull.html>]

Rooftop Theatre Group (2004) [<http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php>]

Θέατρο Δέντρο (2005) [<http://www.theatrodentro.com/the-vision/>]

Θεατρική ομάδα Σταγόνες ζωής (2005)

Θέατρο Αντίδοτο (2005) [<https://www.facebook.com/pages/category/Art/-8-453811485383003/>]

One/Off (2006) [<http://omadaoneoff.blogspot.com/>]

Paravan Proactions (2006) [<https://www.paravan.org/about>]

Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος (2007) [<http://www.mitos.org.cy/el>]

Σόλο για τρεις (2007) [https://el-gr.facebook.com/pg/sologiatreis/about/?ref=page_internal]

Θέατρο Λέξη (2007) [<https://www.facebook.com/pages/category/Performing-Arts-School/85-924829850914622/>]

Open Arts (2008) [<http://blog.openartstheatre.com>]

Θέατρο Τέχνης Έλλης και Ντόρις Κυριακίδου (2008)

[<https://www.facebook.com/pages/category/Art/85-561484394234982/>]

Θέατρο Versus (2008) [<http://www.theatroversus.com/>]

Θίασος Επίγονοι (2008)

Point to Contemporary Theatre (2008) [<https://www.facebook.com/pointtosupergirlevaggelia>]

Ομάδα Επί θέσεως (2009)

Form (Art) (2009)

Θέατρο Ανεράδα (2009)

Παραπλεύρως Παραγωγές (2009) [<https://el-gr.facebook.com/paraplevros/>]

Πυτζάμα Καρέκλα (2009)

Pirasmos Productions (2010) [<https://www.facebook.com/PirasmosProductions/>]

Νέα Θεατρική Ομάδα (Φώτος Φωτιάδης) (2010)

Αμφίκτιο (2011) [<https://www.facebook.com/amfiktio.theatro>]

Ομάδα Όλβος (2011) [<https://www.facebook.com/groups/olvos/?ref=direct>]

Υπερβατικό θέατρο (2011) [<http://theatrotranscendentalgr.weebly.com/>]

Fresh Target Theatre Ensemble (2011) [<http://www.fresh-target.com/el/who-we-are>]

Θέατρο Τσέπης (2012) [<https://www.facebook.com/pages/category/Performance-Art-Theatre/82-471687936317946/>]

Onion Art Productions (2012)

Φανταστικό Θέατρο (2012) [<https://magdalenazira.wordpress.com/fantastico-theatro/>]

XMAS Productions (2012)

Silver Spotlight (2012) [<https://silverspotlight.net/arxiki/>]

Θεατρική ομάδα 5C (2012)

Avendre (2013) [<https://www.facebook.com/onle.sait>]

Θεατρικός Πολυχώρος Εστία (2013) [<https://el-gr.facebook.com/ESTIApolyxwros/>]

Θεατρική ομάδα Εκ-Δράσης (2013) [<https://www.facebook.com/groups/ekdrasis/>]

Θεατρική ομάδα Μαύρο Κουτί (2013) [<https://el-gr.facebook.com/mavrokouti>]

Θέατρο Κράμα (2013) [<https://www.facebook.com/groups/1442755312616233/>]

Θεατρική ομάδα D-Tale (2013)

Built-Up Area (2013) [<https://el-gr.facebook.com/pages/category/Community/Built-up-Area-185496874946867/>]

Enact theatre (2014) [<https://www.facebook.com/pg/enacttheatre/posts/>]

Theater Collective Srsly Yours (2014) [<https://el-gr.facebook.com/pages/SRSLYyours-Ensemble/691072394592719>]

Θεατρική Ομάδα Γιολάντας Χριστοδούλου (2015)

Θέατρο Έρως Αμμόχωστος (2015)

Θεατρική ομάδα Παράσιτα (2015) [<https://www.facebook.com/parasita.theatrikiomada/>]

Θέατρο ΑντίΛογος (2016) [<https://www.facebook.com/TheatroAntilogos/>]

Θεατρικός χώρος Flea Theatre (2017) [[https://el-](https://el-gr.facebook.com/pages/category/Performance-Art-Theatre/Flea-Theatre-1962908093973944/)

[gr.facebook.com/pages/category/Performance-Art-Theatre/Flea-Theatre-1962908093973944/](https://el-gr.facebook.com/pages/category/Performance-Art-Theatre/Flea-Theatre-1962908093973944/)]

Θεατρική Ομάδα Λουμπάγκο (2017)

Θεατρική Ομάδα Μαρίας Ιόλης Καρολίδου (2018)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Σκηνοθέτες/ιδες

Παρατίθεται κατάλογος με όσους σκηνοθέτες/ιδες εντοπίστηκαν και δραστηριοποιούνται στην Κύπρο κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα (2000-2020). Στον κατάλογο συμπεριλαμβάνονται σκηνοθέτες που ζουν και εργάζονται στην Κύπρο (Κύπριοι και ξένοι) αλλά και επισκέπτες, καθώς και ηθοποιοί που σκηνοθέτησαν λίγες ή και μία μόνο φορά στο επαγγελματικό θέατρο.

Akhatov Valery

Baiocco Paolo

Berutti Jean-Claude

Contensou Anne

Cornișteanu Mircea

Hanan Snir

Haus Heinz-Uwe

Leinert Michael

Milivoyevich Nikita

Norman Sarah

Peef Slavko

Ratter Barry

Tresilian Susannah

Tsvetkova Petya

Walewski Lukasz

Wieland Achim

Wiśniewski Lukasz

Αβρααμίδου Κόριννα

Αγαθοκλέους Έλενα

Αιγινίτου Μαρία

Αναστασίου Ελένη

Ανδρέου Βασίλης

Ανδρονίκου Στέλιος
Αντωνέλλος Σπύρος
Αντωνιάδης Ανδρέας
Αντωνιάδου Πίτσα
Ανωγυριάτης Μαρίνος
Αραούζος Ανδρέας
Αρβανιτάκης Κωνσταντίνος
Αργυρίδης Βάσος
Αρμάος Νίκος
Ασιήκκας Μιχάλης
Βαρδάκης Ιωσήφ
Βαρνακκίδου Μαρία
Βασιλείου Μόνικα
Βήχας Κώστας
Βρόντη Μαρίνα
Γαβριηλίδης Εύης
Γάκης Κώστας
Γεωργίδης Φώτης
Γεωργίου Θανάσης
Γιάγκου Χρήστος
Γραμματικόπουλος Αχιλλέας
Δαμάτης Κοραής
Δανέζη Κνούτσεν Αλίκη
Δημητρίου Ηλίας
Δημητρίου Κώστας
Δημητρίου Νικόλας
Δημοσθένους Ανθούλλης
Διαμαντόπουλος Σάκης
Δίκαιος Ευριπίδης
Δρουσιώτης Στέφανος
Ερωτοκρίτου Πάρις
Ευαγγέλου Ελλάδα

Ευταξόπουλος Βασίλης
Ζάνος Χρίστος
Ζήκος Λουκάς
Ζήρα Μαγδαλένα
Θεοδωρόπουλος Βαγγέλης
Θεοδώρου Έφη
Θεολόγη Θανάσης
Θεοχάρους Μάριος
Ιορδανίδης Γιάννης
Ιωάννου Εβίτα
Ιωάννου Μάριος
Καζάκας Κώστας
Κακουλής Μάριος
Καλαβριανός Γιάννης
Καλαϊτζή Γλυκερία
Καλλινίκου Έλενα
Καραγιαννοπούλου Αθανασία
Καρολίδου Μαρία-Ιόλη
Καρχαδάκης Χρήστος
Κάσιου Αθηνά
Κατσαρής Αντώνης
Καυκαρίδης Στέλιος
Καυκαρίδης Χάρης
Καυκαρίδου Μαριάννα
Κλείτου Κλείτος
Κονταξάκη Κορίνα
Κονιόρδου Λυδία
Κορρού Φρόσω
Κοσμά Ελένη
Κοτσίκος Στέφανος
Κουρούμπαλης Δημήτρης
Κουρουμτζής Νικόλας

Κούτα Μελίτα
Κρητικός Άλκης
Κυριαζής Βαρνάβας
Κυριάκου Ανδρέας
Κυριάκου Γιώργος
Κυριάκου Μαρία
Κωνσταντίνου Χ. Άντρη
Λάρκου Παναγιώτης
Λιβαθινός Στάθης
Λιγνάδης Δημήτρης
Λοϊζίδης Λώρης
Λούρα Κατερίνα
Μαζωμένος Βασίλης
Μακρή Μαρίνα
Μάλαμα Κυριακή
Μαλένη Λέα
Μανναρίδου-Καρσερά Μαρία
Μαραγκός Ανδρέας
Μαργαρίτης Γιάννης
Μαρμαρινός Μιχαήλ
Μελέκη Μόνικα
Μελέκης Ανδρέας
Μεττής Μάριος
Μισιαλή Τώνια
Μιχαηλίδης Μανώλης
Μουαΐμης Γιώργος
Μπεμπεδέλη Δέσποινα
Μπινιάρης Άρης
Μποζά Ελένη
Μπρούσκου Άντζελα
Νανούσης Έντμοντ
Νεοκλέους Νεοκλής

Νικολαΐδης Θεοδωρής
Νικολαΐδης Νίκος
Νικολάου Φώτης
Ξενίδου Αθηνά
Ξενοφώντος Μαρίνος
Οικονόμου Γιώργος
Ονουφρίου Ευαγγελία
Παΐκος Άγις
Παναγή Λογγίνος
Πάντζης Ανδρέας
Παπαβασιλείου Κύρος
Παπαδημητράκη Βαλεντίνα
Παπαδημητρίου Άντς
Παπαδόπουλος Γιώργος
Παπαδοπούλου Μαρία Λουίζα
Παπαλαζάρου Αλεξία
Παρασκευόπουλος Γιάννης
Παρτζίλης Άντης
Πεττεμερίδης Θάνος
Πισίας Χάρης
Πολύκαρπος Πολυκάρπου
Πουλλαΐδης Ευτύχιος
Ρήγας Γιάννης
Ρήγος Κωνσταντίνος
Ροδοσθένους Γιώργος
Σιδηροπούλου Αύρα
Σιλβέστρος Κώστας
Σιοπαχάς Χρήστος
Σοφιανός Φίλιππος
Στάικος Ανδρέας
Στασίνος Φαίδρος
Σταυράκης Σώτος

Στυλιανού Μαρία
Ταλιώτης Λέανδρος
Ταλιώτης Νεόφυτος
Τζαμαργιάς Τάκης
Τηλεμάχου Αντρέας
Τίγκιλης Μηνάς
Τοκαρής Δημήτρης
Τοφαρίδης Κυριάκος
Τσακίρης Σταύρος
Τσιάκκας Γιώργος
Τσουρής Ανδρέας
Τσουρής Γιωργής
Φιλίππογλου Κώστας
Φλωρίδης Άδωνις
Φυρογένη Στέλλα
Φωτιάδης Φώτος
Χάννα Μήδεια
Χαράκη Λία
Χαραλαμπίδης Αιμίλιος
Χαραλάμπους Νίκος
Χαραλάμπους Σπύρος
Χατζάκης Σωτήρης
Χατζησταύρου Κώστας
Χειμώνας Δημήτρης
Χουβαρδάς Γιάννης
Χριστοδουλίδης Αντρέας
Χριστοδούλου Γιολάντα
Χριστοφάκης Τάκης
Χρονόπουλος Διαγόρας
Χρυσάνθου Χρύσανθος

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3

Δείγμα ημιδομημένης συνέντευξης

- 1) Σπουδές καλλιτέχνη.
- 2) Προφίλ της ομάδας.
- 3) Ποιο μοντέλο σκηνοθεσίας/σκηνικό είδος επιλέγετε συνήθως για τις παραστάσεις σας και γιατί;
- 4) Περιγραφή τρόπου δουλειάς (προεργασία, μοντέλο σκηνοθεσίας, υποκριτικό σύστημα ηθοποιών).
- 5) Θεατρικό κείμενο (κλασικό-σύγχρονο, δημιουργία κειμένου).
- 6) Χρήση ελληνοκυπριακής διαλέκτου στο σκηνικό κείμενο. Σε τι αποσκοπεί;
- 7) Χρησιμοποιείτε σύγχρονα τεχνολογικά μέσα στις παραστάσεις σας;
- 8) Ρόλος του θεατή στην παράσταση (εμπλοκή ή όχι).
- 9) Πόσες παραγωγές απαριθμεί μέχρι σήμερα η ομάδα;
- 10) Σε ποιους χώρους ανεβαίνουν οι παραστάσεις σας; (συμβατικό θέατρο ή όχι)
- 11) Ταξιδεύουν παραστάσεις σας στο εξωτερικό;
- 12) Συνεργάζεται η ομάδα με σχήματα του εξωτερικού, ώστε να γίνει μια συμπαραγωγή;
- 13) Πού οφείλεται, κατά τη γνώμη σας, η ίδρυση ενός μεγάλου ποσοστού θεατρικών ομάδων από το 2004 και έπειτα;

Συνέντευξη Έλενας Αγαθοκλέους
(Λεμεσός, 14/11/2016)

1) Δώστε μας το προφίλ της ομάδας Μίτος.

Δεν αυτοπροσδιοριζόμαστε με κάποιο συγκεκριμένο όρο, γιατί θεωρούμε το θέατρο μια εξελισσόμενη διαδικασία, αλλά κινούμαστε, κυρίως, προς το σωματικό θέατρο. Ιδρύθηκε το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών το 2007 από την Έλενα Αγαθοκλέους και τον Walewski Lukasz. Ξεκινούμε από το θέατρο, αλλά το θέατρο δεν υπάρχει από μόνο του. Παράλληλα με τις θεατρικές παραγωγές ασχολούμαστε με πλατφόρμες, φεστιβάλ. Δουλεύουμε με καλλιτέχνες από το εξωτερικό: Η παράξενη οθόνη. Κύπρος. Συνεργαζόμαστε με καλλιτέχνες διαφόρων τεχνών· Μικρό φεστιβάλ αρχαίου δράματος· Ευρωπαϊκά προγράμματα· Λίπασμα· Εκπαιδευτικά προγράμματα στα σχολεία. Δεν κάνουμε ένα πράγμα στο θέατρο, αλλά πολλά κάνοντας πράξη την ιδέα ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να κάνει πολλά πράγματα.

Παράλληλα υπάρχει η θεατρική παραγωγή, μέσα από την οποία προσπαθούμε να δημιουργήσουμε θεατρική γλώσσα-φόρμα που θα εξυπηρετεί κάθε τι που θα κάνουμε. Επίσης από την ίδρυση της ομάδας ερευνούμε το αρχαίο δράμα π.χ προσωδία, το οποίο θεωρούμε ως εργαλείο για αποδόμηση, όχι για ταύτιση. Δουλέψαμε τις *Βάκχες*, *Οιδίποδα*, *Μήδεια*, *Ιφιγένεια* *IF*. Ενδιαφερόμαστε περισσότερο για τα ποιητικά κείμενα παρά για την κλασική δραματουργία. Η κάθε δουλειά προκύπτει από την αναγκαιότητα ή μια παράσταση που θεωρούμε ότι δεν τελείωσε και κάνει κύκλο. Για μας είναι σημαντική η φόρμα, η ιδέα.

2) Πού οφείλεται, κατά τη γνώμη σας, η ίδρυση ενός μεγάλου ποσοστού θεατρικών ομάδων από το 2004 και έπειτα;

Είναι μια νέα γενιά με ανησυχίες, η οποία επιστρέφοντας από τις σπουδές δεν εκφραζόταν από την ήδη υπάρχουσα θεατρική κίνηση στην Κύπρο και θέλησαν να δημιουργήσουν κάτι νέο.

3) Σε ποιο σκηνικό είδος θα κατατάσσατε τις δουλειές της ομάδας ΜΙΤΟΣ; Περιγράψτε μας λίγο τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει το είδος αυτό στην ομάδα σας.

Ασχολούμαστε με το μεταγκροτοφσκικό θέατρο- σωματικό θέατρο. α) Μας ενδιαφέρει πώς το προσωπικό γίνεται συλλογικό. Β) Η προθέρμανση πριν την παράσταση είναι απαραίτητη. Γ) Δεν κάνουμε ρεαλιστικό- ψυχολογικό δράμα. Δ) Χρησιμοποιούμε το σώμα του ηθοποιού. Το σώμα αφηγείται. Ε) Η αφήγηση είναι οργανικότητα. Η παρουσία του σώματος στη σκηνή είναι πολύ σημαντική. Δομείς την ενέργεια σου. Σκοτώνεις τις αναφορές σου, για να πας παρά κάτω.

4) Γιατί αποφασίσατε να δουλέψετε με αυτό το είδος;

Η σχέση μας με το θέατρο είναι υπαρξιακή. Μεταγκροτοφσκικός τρόπος δουλειάς. Ο ηθοποιός είναι δημιουργός και όχι υποχέριο του σκηνοθέτη. Αυτός ο τρόπος μας έφερε πιο κοντά στην ύπαρξη μας.

5) Μπορείτε να μας περιγράψετε τον τρόπο δουλειάς σας;

Κάθε παράσταση έχει δική της διαδικασία. Δεν ξέρουμε το αποτέλεσμα από πριν, δεν ξέρουμε πού θέλουμε να φτάσουμε. Είναι μια περιπέτεια. Η δουλειά μας είναι συλλογική, γι' αυτό και δεν υπάρχει διάκριση ρόλων μεταξύ μας, αλλά υπάρχει μια ιεραρχία. Ανάλογα με το έργο και την ομάδα ακολουθεί και ανάλογο training στα μέλη της ομάδας. Η ομάδα πρέπει να αποκτήσει ενεργειακό συντονισμό. Ανάλογο training γίνεται και για τη φωνή ανάλογα με το χώρο της παράστασης (κλειστός- ανοικτός χώρος). Μέσα από το training ξεκινά το στήσιμο και η δουλειά πάνω στα κείμενα. Το σημαντικό είναι ότι πρέπει να υπάρχει απόσταση από το κείμενο- όχι συναισθηματική φόρτιση. Με το τέλος κάθε παράστασης δεν τελειώνει και η διαδικασία. Είναι μια δημιουργική διαδικασία μέχρι και την τελευταία παράσταση και μπορεί στην πορεία, ακόμη και λίγο πριν το τέλος, να αλλάζουμε τα πράγματα. Κάθε βράδυ μετά το τέλος της παράστασης γίνεται συζήτηση πάνω σε αυτήν.

6) Χρησιμοποιείτε κείμενα άλλων ολόκληρα, αποσπάσματα ή δημιουργείτε δικά σας;

1. Δημιουργούμε και οι ίδιοι κείμενα παράστασης, όταν αισθανόμαστε την ανάγκη, αλλά δεν αυτοπροσδιοριζόμαστε ως devised theatre. Δημιουργήσαμε κείμενα εξολοκλήρου στην κυπριακή διάλεκτο με παραμύθια. 2. Κάνουμε μοντάζ κειμένων από έργα που μας ενδιαφέρουν. 3. Κάνουμε καινούργια επεξεργασία ενός ήδη υπάρχοντος κειμένου. Αυτό συμβαίνει κυρίως με τα αρχαία κείμενα. 4. Παίρνουμε και αυτούσια κείμενο. Το μοναδικό κείμενο που δεν πειράξαμε ήταν το έργο του Αντώνη Γεωργίου, *Ήμουν Λυσιστράτη*.

Μας ενδιαφέρουν τα μη θεατρικά κείμενα. Μας ενδιαφέρει η γλώσσα, τη θεωρούμε ως βασικό εργαλείο για πολλά πράγματα.

7) Υπάρχουν θέματα που σας απασχολούν ιδιαίτερα και επιδιώκετε μέσα από τις παραστάσεις σας να ασχολείστε μαζί τους;

Δεν είναι ψυχαγωγία το θέατρό μας. Είναι το μόνο εργαλείο για να μιλήσουμε για τα πράγματα. Η σχέση μας με τον θεατή είναι διαλεκτική, ανοίγει διάλογο με τον θεατή, δεν είναι σχέση ηθικοδιδασκτική. Τα θέματα που μας αφορούν έχουν αν κάνουν με τις σκοτεινές πλευρές της ζωής π.χ. όνειρα, εφιάλτες, έλλειψη νερού κ.α. Τα δράματα των ηρώων είναι δικά μας δράματα.

Υπάρχει προσωπικός συσχετισμός, με μνήμες δικές μας, ιστορίες. Έπειτα δεν παραμένει αυτό, ξεφεύγει από το προσωπικό και γίνεται εργαλείο που μας εξυπηρετεί, ώστε να περάσουμε αυτά που θέλουμε.

8) Γίνεται χρήση τεχνολογικών μέσων στις παραστάσεις σας; Γενικά ποια μέσα χρησιμοποιείτε στις παραστάσεις σας;

Χρησιμοποιείται η τεχνολογία στις παραστάσεις, visual, projector κ.α, αλλά όλα είναι οργανικά δεμένα με την παράσταση. Επίσης υπάρχουν οι σκηνογράφοι που δημιουργούν σκηνικά πολύ συχνά, δίνοντας όμως πάντοτε σημασία στην οργανικότητα του υλικού.

9) Έχετε μόνιμους συνεργάτες ή ομάδα διαφοροποιείται ανάλογα με τις ανάγκες;

Καλούμε κόσμο ανά παραγωγή, υπάρχει όμως και σταθερό υλικό.

10) Συνεργάζεται η ομάδα Μίτος με σχήματα του εξωτερικού, ώστε να γίνει μια συμπαράγωγή. Πέστε μας τι επιδιώκετε με αυτές τις συνεργασίες.

Εξαρτάται από τη συνεργασία. Κάποτε μας παραχωρούν χώρο ή φέρνουμε καλλιτέχνες. Οι συνεργασίες είναι σημαντικές για την πρόοδο μας. Είναι ανατροφοδότηση, αναζωογόνηση λόγω του κλειστού χώρου του νησιού μας. Γίνεται ανταλλαγή ιδεών. Φέρνουμε και άλλα θεάματα στην Κύπρο.

11) Πόσες παραγωγές απαριθμεί μέχρι σήμερα η ομάδα;

17 παραγωγές. Ποτέ δεν κάνουμε κλασικό θέατρο.

12) Σε ποιους χώρους ανεβαίνουν οι παραστάσεις σας; Η επιλογή του χώρου είναι και αυτό ένα σχόλιο στην παράσταση;

Κάνουμε κάποιες παραστάσεις στο Ξυδάδικο, όχι όλες. Η επιλογή του χώρου γίνεται με βάση τα δεδομένα που έχουμε. Επίσης η παράσταση θα αλλάξει όταν αλλάξει και ο χώρος. Βεβαίως και αποτελεί σχόλιο ο χώρος στην ίδια την παράσταση. Η παράσταση *Ήμουν η Λυσιστράτη* παίχτηκε στο E&S γιατί χρειαζόμαστε πολύ μεγάλο χώρο.

13) Μιλήστε μου λίγο για το πρόγραμμα Ηρωισμοί, το οποίο είναι ενταγμένο και επίσημο πρόγραμμα του ΠΑΦΟΣ 17.

Οι Ηρωισμοί είναι ένα project, το οποίο ξεκίνησε από έρευνα στον Μούτταλλο, στους πρόσφυγες. Παρουσιάστηκε η Λυσιστράτη στην πλατεία του Μουττάλλου μέσα στα χώματα και έπειτα στα Μπάνια μέσα στο νερό. Ακολούθησαν τα χορικά των *Περσών*, τα οποία είναι

μια δουλειά που έγινε στην Πολωνία με Πολωνούς ηθοποιούς και τον Απρίλιο θα γίνει η παράσταση *Πέρσες*. Δόθηκε έμφαση στην παράσταση αυτή στον θρήνο.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Παρακάτω παρουσιάζονται χρονολογικά [2000-2020] όσες παραστάσεις αναφέρονται στη διατριβή.

2000

Ανοιξη/Lumens tristis, ΘΟΚ, σκηνικά/κοστούμια Άντρος Ρόπαλης, μουσική Χρήστος Πήττας, φωτισμός Γρηγόρης Παπαγεωργίου, Γιώργος Κουκουμάς. *Lumen Tristis*: ποίηση Ρόη Παπαγγέλου, απαγγελία Αννίτα Σαντοριναίου, μουσική Κάθριν Ρόκχιλλ (πιάνο), Mezzo Soprano Σερένα Κέϊ, Τενόρος Γιάννης Χριστόπουλος (τραγούδια), Τζάστιν Πίαρσον (βιολοντσέλο), Κέϊτ Ρόμπονσον (βιολί), Κατερίνα Βάχοβα (κλαρινέτο), Όλιβερ Κοξ (κρουστά). *Ανοιξη*: διηγηματογράφος Μάριος Ποντίκας, χορογραφία Λουκ Τζέϊκομπς, χορός Λουκ Τζέϊκομπς, Σιάρлот Μπρουμ, μουσικοί Τζάστιν Πίαρσον (βιολοντσέλο), Κέϊτ Ρόμπονσον (βιολί). (Πρεμιέρα 5 Μαΐου 2000).

2001

9η Ιουλίου του Βασίλη Μιχαηλίδη, Θέατρο Ένα, σκηνοθεσία Αντρέας Χριστοδουλίδης, μουσική Χρίστος Φιλίππου, ηθοποιοί: Έλενα Δημητρίου, Ειρήνη Κωνσταντίνου, Σωτήρης Μεστάνας, Φειδίας Μεστάνας, Σώτος Σταυράκης, Μαρίνος Ξενοφώντος, Ξένιος Ξενοφώντος. (Πρεμιέρα 9 Ιουλίου 2001).

Οι άθλιοι του Victor Hugo, Σατιρικό Θέατρο, μετάφραση/διασκευή Μαριάννα Καυκαρίδου, σκηνοθεσία Στέλιος Καυκαρίδης, χορογραφία Αντιγόνη Τασουρή, σκηνικά Μίκης Λοίζου, κοστούμια Χάρης Καυκαρίδης, μουσική επιμέλεια Αλέξης Μελετίου (προσαρμογή και ενορχήστρωση), ηθοποιοί: Στέλιος Καυκαρίδης (Γιάννης Αγιάννης), Μαριάννα Καυκαρίδου (κυρία Θεαρντιέ), Κούλλης Νικολάου (επιθεωρητής Ιαβέρης), Χάρης Πισίας (Επίσκοπος/Κοφεμπέρ), Slavko Peef (επιστάτης/Προυβέ/δικαστής), Σπύρος Γεωργίου (Ενζολορά), Μάριος Δημητρίου (κύριος Θεαρντιέ/κύριος Φοσλεβάν), Λουκία Μουσουλιώτη (Φαντίν), Μικαέλλα Κουτουμάνου (Κοζέτ), Βασίλης Μιχαήλ (Μάριος), Μαρία Καρασούλα (Επονίν), Ρίκκος Παφίτης (προαγωγός/επαναστάτης), Σίμος Τσιάκκας (αστυνομικός/Γκραντέρ), Μαρία Φιακά (εργάτρια/πόρνη/επαναστάτρια), Ειρήνη Κυριάκου, Αλεξία Χαραλαμπίδου (κυρία Μαγκλουάρ/πόρνη/επαναστάτρια), Γαλάτεια Πέτσα (Ηγουμένη/εργάτρια/επαναστάτρια), Κάλια Χαραλάμπους (εργάτρια/επαναστάτρια), Νικόλας Κουρουμτζής (Δεσμοφύλακας/αστυνομικός/Φεγί). (Πρεμιέρα 2 Νοεμβρίου 2001).

Πατούχας του Ιωάννη Κονδυλάκη, Σατιρικό Θέατρο, διασκευή Δημήτρης Έξαρχος, σκηνοθεσία Χρίστος Ζάνος, σκηνικά/κοστούμια Κώστας Καυκαρίδης, μουσική επιμέλεια Δημήτρης Καραγιώργης, χορογραφίες Ελένη Παστελλή, ηθοποιοί: Στέλιος Καυκαρίδης (πατέρας Πατούχα), Θάνος Πεττεμερίδης (Παπαγιώργης), Κούλης Νικολάου (Σμυρνιός), Χάρης Πισίας (Τερερές), Μάριος Δημητρίου (Μουστοβασίλης), Πέτρος Καρατζάς (Θωμάς), Βασίλης Μιχαήλ (Στρατής/Μουντίρ), Slavko Peef (Αποστόλης/Σαμπρής), Πόπη Αβραάμ (μάννα Πατούχα), Μικαέλα Κουτουμάνου (Πηγγή), Μαριάννα Καυκαρίδου (χήρα), Λουκία Μιχαήλ (Σπυριδολενιά), Αστέρω Κυπριανού (Μαρούλι). (Δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός της ημερομηνίας της πρεμιέρας).

2003

Απόσταση ασφαλείας, ΘΟΚ, σκηνοθεσία Λία Χαράκη, σκηνικά Άντρος Ρόπαλης, κοστούμια Habet Touloumdjian, τραγούδια Cathryn Robson, μουσική επιμέλεια Λοίζος Ολύμπιος, περφόρμερς: Αλέξανδρος Μιχαήλ, Oren Lazovski, Naomi Nissim, Λία Χαράκη, Μαρία Μαυρομιχάλη. (Πρεμιέρα 30 Μαΐου 2003).

Το ημερολόγιο ενός τρελού του Nikolai Gogol, Θέατρο Ένα, σκηνοθεσία Μόνικα Βασιλείου, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, σχεδιασμός φωτισμού Αντρέας Χριστοδουλίδης, ηθοποιοί Δημήτρης Κωνσταντίνου (Ποπρίστσιν). (Πρεμιέρα 27 Σεπτεμβρίου 2003).

2004

Λυσιστράτη του Αριστοφάνη, Σατιρικό Θέατρο και Lefkoşa Belediyesi Tiyatrosu, σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου, σκηνικά Μ. Λοίζου, κοστούμια Κ. Καυκαρίδη, βοηθός σκηνοθέτη Osman Alkas, μουσική Σάββας Σάββας, χορογραφίες Έλια Ιωαννίδου, μάσκες Erol Refikoglu, ορχήστρα Σάββας Σάββας, Metin Anibal, Ilker Kapatanoglu, Ugur Guclu, Oytun Ersan, Ahmet Elmas, Resat Kortan, ηθοποιοί: Kiymet Karabiber, Falka Deniz Cakir, Ozgur Oktay, Πόπη Αβραάμ, Bariw Refikoglu, Hakan Elmasoglu, Erol Refikoglu, Asu Asu Demircioglu, Dondu Ozata, Osman Alkas, Ανδρέας Τσουρής, Ahmet Karabiber, Huseyin Aglamaz, Ibrahim Altioik, Riza Sen, Emir Huseyin, Halil Karapasaoglu, Hatice Tezcan, Aliye Ummanel, Buse Korman, Nehir Demirel, Deniz Altintasm Silvia Piovan. (Πρεμιέρα 30 Σεπτεμβρίου 2004).

Ορλάντο διασκευή της ομώνυμης νουβέλας της Virginia Woolf, Θεατρική Ομάδα Persona, διασκευή/σκηνοθεσία/επιμέλεια σκηνικού χώρου Λέα Μαλένη, κοστούμια Σταύρος Αντωνόπουλος, μουσική Γιώργος Ροδοσθένους, video installation Νικολέτα Καλαθά/

σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, ηθοποιοί Στέλα Φυρογένη (Ορλάντο). (Πρεμιέρα Σεπτέμβριος 2004, Bloomsbury Theatre Λονδίνο).

To *HIS*tory, *HER*story, *HOUSE*story, *OUR*story, Rooftop Theatre Group, δραματουργία/σκηνοθεσία Ελλάδα Ευαγγέλου και Κώστας Κωνσταντινίδης, σχεδιασμός φωτισμού Γιάγκος Χατζηγιάννης, μουσική Κώστας Κωνσταντινίδης και Λοΐζος Ολύμπιος, σκηνικά Μιχάλης Αλλαγιώτης, Κατερίνα Πάρπα, χορογραφία Έλενα Αρμοστή, μουσικός επί σκηνής Χρίστος Λοϊζίδης, βίντεο Μαρία Αβραάμ και Μάριος Νικολάου, ηθοποιοί Andrea Petranyi, Χρίστος Λοϊζίδης, Κώστας Κωνσταντινίδης, Derya Beyatly, Έλενα Αρμοστή, Ειρήνη Χαραλάμπους, Ελλάδα Ευαγγέλου, Fikri Birey, Κατερίνα Πάρπα, Λέλια Λαμπριανίδου, Μαρία Σαββίδου, Μάριος Ψαράς, Μιχάλης Μιχαηλίδης, Μιχάλης Σαββίδης, Σταύρια Αχιλλέως. (Πρεμιέρα 17 Ιουλίου 2004, Θέατρο Ένα).

2006

Η απολογία του Σωκράτη του Πλάτωνα, Θέατρο Ένα, σκηνοθεσία/σχεδιασμός φωτισμού Αντρέας Χριστοδουλίδης, κοστούμια Ελένη Ζενιέρη, βοηθός σκηνοθέτης Γιώτα Φυλακτού-Προεστου, ηθοποιοί Μανώλης Μιχαηλίδης (Σωκράτης). (Πρεμιέρα 13 Απριλίου 2006).

Masa, Rooftop Theatre Group, σκηνοθεσία Δήμος Δημοσθένους, σκηνικά Levent Taskan, κοστούμια Ζωή Κακότα. Δεν έγινε κατορθωτό να εντοπιστούν οι συμμετέχοντες ηθοποιοί. (Πρεμιέρα 16 Οκτωβρίου 2006, Θεατράκι PIK).

Μαυρόασπρα δάκρυα του έρωτα, ανεξάρτητη παραγωγή, μετάφραση/σκηνοθεσία Κωνσταντίνος Γεωργίου, ηθοποιοί Τζένη Γαϊτανοπούλου. (Δεν έγινε κατορθωτό να εντοπιστεί η μέρα παράστασης).

2007

Little Boxes, ομάδα One/off, ιδέα/σκηνοθεσία/δραματουργία Μαρία Κυριάκου, βοηθός σκηνοθέτης Μαρία Καυκαρίδου, σκηνικά Βασίλης Δωρίτης, επιμέλεια κίνησης Αλέξανδρος Μιχαήλ, Dara Milovanovic, σχεδιασμός φωτισμού Βασίλης Πετεινάρης, μουσική επιμέλεια/ήχος/βίντεο Πάνος Μπαρτζής, περφόρμερς: Άντρη Ευμήδου, Μαρία Καυκαρίδου, Μαρία Κυριάκου, Dara Milovanovic, Αλέξανδρος Μιχαήλ, Αντρέας Χατζηγεωργίου. (Πρεμιέρα 12 Ιανουαρίου 2007, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

On/Off (Life Cuts), Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία Λέας Μαλένη, βοηθός σκηνοθέτης/κοστούμια Μόνικα Χατζηβασιλείου, σχεδιασμός ήχου Γιώργος Χριστοφής, μουσική τραγουδιών Γιώργος Ροδοσθένους, μουσική/ενορχήστρωση Δημήτρης Ζαβρός, σχεδιασμός φωτισμών Καρολίνα Σπύρου, video art Νικολέτα Καλαθά, σκηνικός χώρος Λέα Μαλένη, κίνηση Λίζα Τσαγγαρίδου και Ελενα Χατζηδάκη, ηθοποιοί: Στέλα Φυρογένη, Νεοκλής Νεοκλέους, Ερμίνια Κυριαζή, Γιάννης Λάζαρης, Χριστιάνα Λάρκου, Μυρτώ Κουγιάλη, Μόνικα Χατζηβασιλείου, Λέα Μαλένη. (Πρεμιέρα 12 Δεκεμβρίου 2007).

Zoo (βασισμένο στη Φάρμα των ζώων του George Orwell), Paravan Proactions, σκηνοθεσία/σκηνογραφία Paravan Proactions, εργαστήρια υποκριτικής Διομήδης Κουφτερός, σύνθεση μουσικής Λευτέρης Μοσχοβίας, κινησιολογικά εργαστήρια Χριστιάνα Χαραλάμπους, σχεδιασμός φωτισμού Γιώργος Λάζογλου, σχεδιασμός ήχου Γιώργος Χρίστου, περφόρμερς: Διομήδης Κουφτερός, Χριστόδουλος Μαρτάς, Χριστιάνα Χαραλάμπους, Νικόλας Δημητρίου, Ιάκωβος Χατζηβασιλείου, Ευαγγελία Ονουφρίου, ζωντανή μουσική Tat-Tnabar. (Πρεμιέρα 6 Μαΐου 2007, Υπόγειος Χώρος Πολιτιστικού Κέντρου Βλαδίμηρος Καυκαρίδης).

Αγαπημένο μου πλυντήριο του Αντώνη Γεωργίου, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία Μόνικα Βασιλείου, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, μουσική Αργυρώ Χριστοδουλίδου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, βοηθός Σκηνοθέτης Μαρία Χαραλάμπους, ηθοποιοί: Ιωάννα Καμμένου (Ιοκάστη), Νεοκλής Νεοκλέους (Φωνή), Λένια Σορόκου (Νίτσα), Γιώργος Μουαΐμης (Άνδρας). (Πρεμιέρα 23 Ιανουαρίου 2007).

Η Ιουλιέτα (των σκυβάλων) του Παντελή Γεωργίου, Θέατρο Versus, σκηνοθεσία/μουσική επιμέλεια Μαρίνος Ανωγυριάτης, σκηνικά/κοστούμια Μέλπω Νεοκλέους, κίνηση Άννα Χαραλάμπους, σχεδιασμός φωτισμού Αλεξάντερ Γιότοβιτς, ηθοποιοί: Νούλα Θεοφύλακτου, Μαρίνα Μανδρή, Αντώνης Αντωνίου. (Πρεμιέρα 29 Νοεμβρίου 2007, Β' Δημοτική Αγορά (Θέατρο Ένα) Λεμεσού).

Ημερολόγιο ενός τρελού του Nikolai Gogol, Θέατρο Λέξη, σκηνοθεσία Σπύρος Χαραλάμπους, μουσική Γιώργος Χριστοδουλίδης, κοστούμια Sosse Eskedjian Νικολαΐδη, ηθοποιός Μάριος Ιωάννου (Ποπρίστιν). (Πρεμιέρα Απρίλιος 2007)

Σόλο για τρεις (βασισμένη στις *Δούλες* του Ζαν Ζενέ), ομάδα Σόλο για Τρεις, διασκευή/σκηνοθεσία Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, σκηνικά Κωνσταντίνος Κουννης, κοστούμια Μαρίνα Νικολαΐδου, μουσική Γιώργος Χριστοδουλίδης, κίνηση Έλενα Αντωνίου,

φωτισμοί Γιώργος Λάζογλου, βοηθός σκηνοθέτης Έμιλι Σιακαλλή, ηθοποιοί: Χριστίνα Χριστόφια, Έλενα Αντωνίου, Μόνικα Χατζηβασιλείου. (Πρεμιέρα Οκτώβριος 2007, Θεατράκι PIK).

Το ημερολόγιο ενός τρελού του Nikolai Gogol, ΘΟΚ, σκηνοθεσία/προσαρμογή κειμένου Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, διασκευή Roger Coggio, Sylvie Luneau, μετάφραση Κώστας Σταματίου, σκηνικά/κοστούμια Μαρίνα Νικολαΐδου, μουσική Σάββας Σάββα, κίνηση Έλενα Αντωνίου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, βοηθός Σκηνοθέτης Χριστίνα Χριστόφια, ηθοποιοί Βαρνάβας Κυριαζής (Ποπρίστσιν), Έλενα Αντωνίου (Παρουσία). (Πρεμιέρα 7 Φεβρουαρίου 2007).

Η Φόνισσα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Σατιρικό θέατρο, σκηνοθεσία Χρίστος Ζάνος, σκηνικά Μίκης Λοΐζου, κοστούμια Κώστας Καυκαρίδης, μουσική Σάββας Σάββα. Δεν έγινε κατορθωτό να εντοπιστούν οι συμμετέχοντες ηθοποιοί. (Πρεμιέρα 2 Μαρτίου 2007).

2008

Beauty Mark, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία Σπύρος Χαραλάμπους, μουσική/στίχοι Γιώργος Χριστοδουλίδης, σκηνικά/κοστούμια Ιωσήφ Χατζηκυριάκος, χορογραφία Μελίνα Αργυρίου, μουσικοί: Στέφανος Μελετίου, Ελένη Καπλάνη και Γιώργος Χριστοδουλίδης, περφόρμερς: Μυρτώ Κουγιάλη, Ερμίνια Κυριαζή, Γιάννης Λαζάρης, Λέα Μαλένη, Στέλα Φυρογένη. (Πρεμιέρα 5 Μαρτίου 2008).

Where is my love?, ομάδα One/off, σκηνοθεσία/δραματουργία/κοστούμια Μαρία Κυριάκου, μουσική επιμέλεια Πάνος Μπαρτζής, επιμέλεια κίνησης Milena Ugren-Koulas, σκηνικά Βασίλης Δωρίτης, φωτισμοί Βασίλης Πετεινάρης, περφόρμερς: Μαρία Καυκαρίδου, Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Κωνσταντίνα Μαρκίδη, Ράνια Σαμάν, Ανδρέας Χατζηγεωργίου. (Πρεμιέρα 13 Μαΐου 2008, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

Εραστής του Harold Pinter, Fresh Target Theatre Ensemble, σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνογραφία Έλενα Αντωνίου, σχεδιασμός φωτισμών/πολυμέσα Κωνσταντίνος Όθωνος, σχεδιασμός ήχου Λευτέρης Μουμτζής, ενδυματολόγος Φρόσω Μαύρου, ηθοποιοί: Νέδη Αντωνιάδη, Μιχάλης Μακρής, Αντρέας Ελπιδοφόρου. (Πρεμιέρα 31 Οκτωβρίου, σε διαμέρισμα στη Λευκωσία).

Η γυναίκα της Ζάκυνθος του Διονυσίου Σολωμού, Σατιρικό Θέατρο, διασκευή/σκηνοθεσία Δέσποινα Μπεμπεδέλη, ηθοποιοί: Μαριάννα Καυκαρίδου, Δέσποινα Μπεμπεδέλη, Βασίλης

Μιχαήλ, Πόπη Αβραάμ, Σπύρος Γεωργίου, Άννα Γεωργίου, Έφη Χαραλάμπους, Κωνσταντίνος Γαβριήλ, Μαρία Χριστοδούλου. (Πρεμιέρα 15 Νοεμβρίου 2008).

Φτωχοί και Άγιοι του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, ΕΘΑΛ, διασκευή Αντώνης, Κωνσταντίνος Κούφαλης, σκηνοθεσία Τάκης Τζιαμαργιάς, σκηνικά/κοστούμια Εδουάρδος Γεωργίου, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, φωτισμοί Αλεξάνταρ Γιότοβιτς, ηθοποιοί: Γιάννος Αντωνίου (Αφηγητής/Καντάκης/Παπα–Δημήτρης/ Συριανός έμπορος/ Νταραδήμος/ Καπετάν-Ιμβριώτης/ Αχθοφόρος Α' (Βαγγέλης Παχούμης)/Γραμματικός του Ειρηνοδικείου), Μαρίνος Ανωγυριάτης (Αφηγητής/Καπετάν – Κονόμος/Πάυλος Χαλκιάς/Ιατρός/Τοκογλύφος (Αργυρός Συρματένιος)/ Γιος της Αχτίτσας), Μαρίνα Βρόντη (Διαλεχτή/Μελαχροινή/Υπηρέτρια), Κώστας Δημητρίου: Γεωργία Θεοδωρακοπούλου (Αφηγητής/Ντελυσυφέρω/Δημήτρης Μπέρδες/Καφετζής), Κατερίνα Καζαντζή (Αφηγητής/Θοδωριά/Δεκαπενταετής Χριστός), Δημήτρης Κωνσταντινίδης (Αφηγητής/Ελληνοδιδάσκαλος/Κυρ – Μαργαρίτης/ Ψάλτης/ Καπετάν-Κουρασάνος/ Αχθοφόρος Β' (Στογιάννης Ντόμπρος)/ Μπάρμπα Στέργιος), Πατρίτσια Πεττεμερίδου (Αφηγητής/Θεια-Αχτίτσα/ Καντάκαινα/Θεια-Κυρατσώ), Γιώργος Σίννος (Μουσικός) (Πρεμιέρα 3 Οκτωβρίου 2008, Θέατρο Ριάλτο).

2009

Madame B., ομάδα One/off, ιδέα/δραματουργική επεξεργασία/σκηνοθεσία Μαρία Κυριάκου, σκηνικά Βασίλης Δωρίτης, Πάνος Μπαρτζής, επιμέλεια κίνησης Milena Ugren-Koulas, μουσική επιμέλεια Μαρία Κυριάκου, ενδυματολογία Νάταλη Κωνσταντινίδου, σχεδιασμός φωτισμού Βασίλης Πετεινάρης, περφόρμερς: Άντρη Ευμίδου, Μαρία Καυκαρίδου, Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Κώστας Σιλβέστρος, Αντρέας Χατζηγεωργίου. (Πρεμιέρα 4 Μαΐου 2009, Τεχνολόγος ΕΘΑΛ).

Shopping Mall: First Impressions & Small Confessions, ομάδα One/Off, ιδέα/σκηνοθεσία Μαρία Κυριάκου σε συνεργασία με τους performers, μουσική επιμέλεια Πάνος Μπαρτζής, περφόρμερς: Αλέξης Βασιλείου, Μαρία Καυκαρίδου, Ράνια Σαμάν. Παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του No Body Festival στο Θέατρο Παλλάς. (Πρεμιέρα 22 Νοεμβρίου 2009, Κινηματοθέατρο Παλλάς Λευκωσία).

The Bar of Lost Souls (Το μπαρ των χαμένων ψυχών), διεθνής συμπαραγωγή από Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας, Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου και τη βρετανική ομάδα Imitating the dog, σκηνοθεσία Andrew Quick, κείμενα Andrew Quick, Pete Brooks, Imitating the Dog,

μουσική Simon Wainwright, Ed Waring, Richard Huxley, video Simon Wainwright, σκηνικά/κοστούμια Laura Hopkins, ηθοποιοί: Μυρτώ Κουγιάλη, Εμμανουέλα Χαραλάμπους, Δημήτρης Καρτόκης, Νικολέτα Κωτσαηλίδου, Adam Nash, Simon Wainwright. (Πρεμιέρα 24 Σεπτεμβρίου 2009, Αποθήκες ΘΟΚ).

Η νόσος του Αντώνη Γεωργίου, ανεξάρτητη παραγωγή, σκηνοθεσία Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, διαμόρφωση σκηνικού χώρου/εγκατάσταση/κοστούμια Παναγιώτης Μιχαήλ, video art Νικολέτα Καλαθά, μουσική/ηχητικό περιβάλλον Δημήτρης Ζαβρός, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, βοηθός σκηνοθέτης Μαρία Αχιλλέως, ηθοποιοί: Λένια Σορόκου (Γυναίκα), Διομήδη Κοφτερός (Νέος Άνδρας/Κλόουν). (Πρεμιέρα 11 Δεκεμβρίου 2009, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

Ινκόγκνιτο, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, έρευνα/επιμέλεια κειμένων Στέλλα Φυρογένη, μουσική επιμέλεια/διασκευή τραγουδιών/σύνθεση Γιώργος Χριστοδουλίδης, Στέλλα Φυρογένη, video art Νικολέτα Καλαθά, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, περφόρμερς: Στέλλα Φυρογένη, Γιώργος Χριστοδουλίδης. (Πρεμιέρα 31 Μαρτίου 2009).

Καρδιά, Rooftop Theatre Group, δραματουργία Ελλάδα Ευαγγέλου, σκηνικά/κοστούμια Ζωή Κακότα, κατασκευή масκών Έλενα Αρμολστή, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνου Σπύρου, ηθοποιοί: Γιώργης Ρεγγίνος, Νάντια Μονάφη, Άντρη Πέτρου, Λήδα Κουμίδη, Δέσποινα Μιχαηλίδου, Χάρις Χαραλάμπους, Κώστας Κωνσταντίνου. (Πρεμιέρα 4 Μαΐου 2009, Ανοιχτό Θέατρο).

Κορώνα-Γράμματα της Katja Hensel, συνεργασία ΘΟΚ (Πειραματική Σκηνή) με το Theater an der Parkaue του Βερολίνου, σκηνοθεσία Νεοκλή Νεοκλέους, μετάφραση Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, μουσική Νεοκλής Νεοφυτίδης, φωτισμός Γιώργος Λάζογλου, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Γαβριήλ (Κρίστοφερ), Χάρης Ευριπίδου (Ο Άλλος). (Πρεμιέρα 7 Οκτωβρίου 2009).

2010

Forget-Me-Not, ομάδα One/Off, κείμενο Μαρία Κυριάκου σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, σκηνοθεσία/δραματουργία Μαρία Κυριάκου, κίνηση Αλέξης Βασιλείου, κοστούμια Νάταλη Κωνσταντινίδου, ηθοποιοί: Μαρία Καυκαρίδου, Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Άννα Σκορδή, Αντρέας Χατζηγεωργίου, Γιολάντα Χριστοδούλου. Συμμετέχουν επίσης οι μουσικοί: Λένα

Μίος (τραγούδι) και Φίλιππος Φιλίππου (κιθάρα). (Πρεμιέρα 3 Μαΐου 2010, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

Happy Park, Θέατρο Δέντρο, σκηνοθεσία Κατερίνα Λούρα, μουσική Ανδρέας Μουστούκης, χορογραφία Amalia Benett, ηθοποιοί: Εσταυρούλα Κάλφα, Νίκανδρος Σαββίδης, Σπύρος Τουλιάτος. (Πρεμιέρα 15 Νοεμβρίου 2010, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

IF, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σενάριο/σκηνοθεσία/σκηνογραφία Pawel Passini, μουσική Pawel Passini και Λούκας Βαλέβσκι, φωτισμός Αλεξάνταρ Γιότοβιτς και Marcin Kabat Kowalczyk, περφόρμερς: Μαρίνα Μανδρή και Katarzyna Tadeusz (Ιφιγένεια/Αγγελιαφόρος/Γέρος), Έλενα Αγαθοκλέους και Elzbieta Rojek (Κλυταιμνήστρα/Μενέλαος), Γιώργος Γεωργίου, Dawid Zakowski (Αγαμέμνωνας/Αχιλλέας), Lukasz Walewski (Κορυφαίος), Kasia Penczula (Ιφιγένεια), Malgorzata Saniak (Κορίτσι), Pawel Passini (Άρτεμις). (Πρεμιέρα Μάιος 2010, Art. Studio στο Lublin, Πολωνία).

In two minds, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, ιδέα/σκηνοθεσία Αθηνά Κάσιου, σκηνικά/κοστούμια Μάγια Αγγελή, μουσική επιμέλεια/σύνθεση Λένα Κάσιου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, ζωγράφος/ animator Carl Krull, visual effect Χάρης Πουλλής, ηθοποιοί: Μάριος Κωνσταντίνου, Κατερίνα Λούρα, Χριστίνα Χριστόφια, Δημήτρης Κωνσταντινίδης. (Πρεμιέρα 27 Ιανουαρίου 2010).

Islands-Insels-Islas-Νήσοι, Persona (Κύπρος), Theatre Sans Frontieres (Μεγάλη Βρετανία), MCB Gestion Cultural (Κανάριες Νήσοι) και Theater Wahlverwandte (Γερμανία), σκηνοθεσία Franziska Schütz, μουσική Juan Belda, video art Νικολέτα Καλαθά, σκηνικά Jane Heather, σχεδιασμός φωτισμού Mark Pritchard, δραματουργία Katja Kettner, κοστούμια JayPudelko, ηθοποιοί: Carlos Belda, Silke Buchholz, John Cobb, Becky Jameson, Διομήδης Κουφτερός, Hans Piesbergen, Josefa Suarez. (Πρεμιέρα 3 Σεπτεμβρίου 2010, Αποθήκες ΘΟΚ).

Isolation της Ευαγγελίας Ονουφρίου, Point To και Pagliaccio, σκηνοθεσία Ευαγγελία Ονουφρίου, μουσική Μαρίνος Κάσιнос, ηθοποιοί: Γιώργος Ιωσήφ, Ευαγγελία Ονουφρίου, Βασιλεία Βασιλείου, Νικόλας Δημητρίου, Λήδα Καραγιάννη. (Πρεμιέρα 13 Δεκεμβρίου 2010, Λεμεσός).

Rainzonances2, Paravan Proactions, σχεδιασμός δρωμένου από τον Αντώνη Αντωνίου σε συμπαραγωγή με τον Ευριπίδη Δίκαιο, ηχητικές εγκαταστάσεις/προβολές Αντώνης Αντωνίου, γλυπτά/φωτιστικές εγκαταστάσεις Ευριπίδης Δίκαιος, Μελίτα Κούτα και Χάρης Καυκαρίδης, παράσταση/αυτοσχεδιασμός Αριάνα Άλφα. (25 Ιανουαρίου 2010, παλιό Σατιρικό Θέατρο).

RainZonanceS3, συμπαραγωγή Αντώνης Αντωνίου και Paravan Proactions, φιλοξενούμενοι καλλιτέχνες: Φάνος Κυριάκου, Γιώργος Ιωάννου, Αριάνα Άλφα, Pascal Caron, Κωνσταντίνος Ευαγγελίδης, Colin Somervell, Λευτέρης Μουμτζής, Ευριπίδης Δίκαιος. (Ιούλιος 2010, Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας).

Samuel Beckett X5, ομάδα Σόλο για Τρεις, επεξεργασία κειμένου/διασκευή/σκηνοθεσία Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, ηθοποιοί: Έλενα Αντωνίου, Λουκία Πρωτοπαπά, Νάντια Χαραλάμπους, Νιόβη Χαραλάμπους, Χριστίνα Χριστόφια, Τζένη Γαϊτανοπούλου. (Πρεμιέρα 25 Μαρτίου 2010, Πύλη Αμμοχώστου Αμμοχώστου).

Αμερικάνα του Nicolai Kolyada, Θέατρο Σκάλα, σκηνοθεσία Michael Leinert, σκηνικά/κοστούμια Άντης Παρτζίλης, ηθοποιός Μόνικα Μελέκη (Έλενα Ανδρέεβνα). (Πρεμιέρα 14 Απριλίου 2010, Παττίχειο Θέατρο «Σκάλα»).

Βάκχες, το πένθος του Πενθέα, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία/μουσική/σκηνικά Lukasz Walewski, παρατηρητής Σπύρος Χαραλάμπους, διασκευή/δραματουργία Έλενα Αγαθοκλέους, Ράνια Ιακώβου, κινησιολογία Lukasz Walewski, καθοδήγηση φωνής ανοικτού χώρου Διομήδης Κουφτερός, διδασκαλία κλασσικής ινδικής μουσικής Ravi Saundankar, κατασκευές Γιώργος Μαυρογένης/Μενέλαος Παπαγιώργης, φωτισμός Μενέλαος Παπαγιώργης, ηθοποιοί: Έλενα Αγαθοκλέους (Αγγελιαφόρος /Αγαύη/ Πενθέας), Διομήδης Κουφτερός (Τειρεσία/Θεράπων/Αγγελιαφόρος), Lukasz Walewski (Κορυφαίος του Χορού/Διόνυσος/Κάδμος), Ravi Saundankar, Νικόλας Αρκαδίου, Γιώργος Ονησιφόρου, Λεύκιος Δημοσθένους, Κωνσταντίνος Μελίδης, Βύρωνας Αθηνοδώρου (Χορός). (Πρεμιέρα 30 Μαρτίου 2010, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Εσίγησα, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, ιδέα/δραματουργία/ερμηνεία Έλενα Αγαθοκλέους, μουσική/φωτισμός Lukasz Walewski , κοστούμι Παρασκευή Γελαράκη. (Πρεμιέρα Νοέμβριος 2010, Κινηματοθέατρο Παλλάς Λευκωσία).

Η Αλίκη στη χώρα των τεράτων, ομάδα Point To Contemporary Theatre, κείμενο/σκηνοθεσία/σκηνικά/κοστούμια Ευαγγελία Ονουφρίου, χορογραφία Ανδρέας Σωτηρίου
μουσική επιμέλεια Νικόλας Δημητρίου, ηθοποιοί: Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου, Γιώργος Ιωσήφ. (Δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί η πρεμιέρα της παράστασης).

Ναρκοπέδιο της Pamela Dürr, Πειραματική σκηνή ΘΟΚ, μετάφραση Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, σκηνοθεσία, κοστούμια Anne Contensou, μουσική Nathalie Esteve, σχεδιασμός Φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, ηθοποιοί: Άννα Παπαγεωργίου (Γιάσνα), Ιουλία Τσόλκα (Εμινά). (Πρεμιέρα 22 Σεπτεμβρίου 2010).

Ο τελευταίος Art-θρωπος, Διεθνές Κέντρο Έρευνας Θεατρικής Τέχνης και Επιστήμης Rectus Centrum, ιδέα/συγγραφή/σκηνοθεσία/ερμηνεία Απόστολος Αποστολίδης. (Πρεμιέρα 5 Ιουνίου 2010, Παττίχειο Αμφιθέατρο Λάρνακας).

Σώμα ξεβαμμένο μπλε, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία/δραματουργική επεξεργασία Γιώργος Ροδοσθένους, ιδέα/κείμενο/στίχοι τραγουδιών Στέργιος Μαυρίκης, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, σκηνικά/κοστούμια Barney George, χορογραφία Lucy Loader, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Γαβριήλ (Φίλιππος), Άννα Γιαγκιώζη (Χαρά), Έλενα Ευσταθίου (Νίκη), Νεκτάριος Θεοδώρου (Μάριος/Χάρης), Μυρτώ Κουγιάλη (Άννα/Νοσοκόμα), Ζωή Κυπριανού (Σβετλάνα), Μάρα Κωνσταντίνου (Νάντια/Μαρίνα), Κατερίνα Λούρα (Κίκα/Νοσοκόμα), Σταύρος Λούρας (Κωνσταντίνος), Πάνος Μακρής (Αλέξανδρος), Αννίτα Σαντοριναίου (Ευγενία). (Πρεμιέρα 3 Νοεμβρίου 2010).

Το αμάρτημα της μητρός μου του Γεώργιου Βιζυηνού, Θέατρο Ένα, σκηνοθεσία/κοστούμια Χρίστος Ζάνος, σκηνική επιμέλεια Ελισάβετ Αντάπαση, φωτισμός Αντρέας Χριστοδουλίδης, μουσική Σάββας Σάββα, ηθοποιοί: Μανώλης Μιχαηλίδης, Έλενα Παυλίδου, Κωνσταντίνος

Αλκιβιάδης, Ρένα Ξενοφώντος, Μαρία Πολυκάρπου, Σωτήρης Χριστοφή. (Πρεμιέρα 10 Μαρτίου 2010).

Το Δωμάτιο των απεριόριστων πιθανοτήτων της Κορίνας Κονταξάκη, Υπερβατικό θέατρο, σκηνοθεσία Ελένη Κοσμά, χορογραφίες Έλσα Σουρουλλά, ηθοποιός Κορίνα Κονταξάκη, Ελένη Αργυρού (κρουστά). (Πρεμιέρα 8 Νοεμβρίου 2010, Αίθουσα Μελίνα Μερκούρη Λευκωσία).

Το μάτι της Κασσιόπης, θεατρική Ομάδα Πυτζάμα Καρέκλα, ιδέα/σκηνοθεσία Διομήδης Κουφτερός και Pascal Caron, μāsκες Διομήδης Κουφτερός, Pascal Caron, Μελίτα Κούτα, Αντώνης Κατσαρής, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου. (Πρεμιέρα 4 Μαρτίου 2010, Αίθουσα Μελίνα Μερκούρη Λευκωσία).

XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων, Rooftop Theatre Group, σκηνοθεσία Ελλάδα Ευαγγέλου, ομάδα δραματουργικής επεξεργασίας κειμένου Χριστίνα Δημητριάδου, Μαρία Επαμεινώνδα, Χριστίνα Καϊλή, Δέσποινα Μιχαηλίδου, Πόλυ Παπαβασιλείου, Γιώργης Ρεγγίνος, Δήμητρα Σωκράτους, Τζιωρτζίνα Χρίστου, συντονισμός δραματουργικής επεξεργασίας κειμένου Ελλάδα Ευαγγέλου, Κώστας Κωνσταντινίδης, σκηνικά/κοστούμια/video art Άννα Φωτιάδου, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, μουσική επιμέλεια Πόλυ Παπαβασιλείου, ηθοποιοί: Μαριάννα Γεωργούλια, Χριστίνα Δημητριάδου, Λήδα Κουμίδη, Λούης Λουκαΐδης, Μιράντα Νυχίδου, Ευθυμία Προϊκή, Γιώργης Ρεγγίνος και Πολύμνια Τομασίδου. (Πρεμιέρα 5 Μαΐου 2010, Ανοιχτό Θέατρο).

2011

In camera, ανεξάρτητη παραγωγή, σύλληψη/σκηνοθεσία Στέφανος Δρουσιώτης, εικαστική επιμέλεια Αλέξης Βαγιάνος, σκηνικά/σχεδιασμός κατασκευών Νικόλας Πετρίδης, σχεδιασμός φωτισμού Παναγιώτης Μανούσης, διεύθυνση φωτογραφίας Νίκος Αβρααμίδης, βίντεο μοντάζ Ζωή Αλεξάνδρου, περφόρμερς: Μαρίνα Μανδρή, Χριστίνα Κωνσταντίνου, Δημήτρης Αντωνίου. (Πρεμιέρα 16 Νοεμβρίου 2011, Β' Δημοτική Αγορά (Θέατρο Ένα) Λεμεσού).

Jhiva: μέσα σε σώμα της Κορίνας Κονταξάκη, Υπερβατικό Θέατρο, σκηνοθεσία/multimedia Ελένη Κοσμά, κινησιολογία/χορογραφίες Έλσα Σουρουλλά, σκηνικά Νάταλι Κύρου, ήχοι Ελένη Αργυρού, περφόρμερ Κορίνα Κονταξάκη. (Πρεμιέρα 2 Νοεμβρίου 2011, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

Stories of Loss, Rooftop Theatre Group, σκηνοθεσία Ελλάδα Ευαγγέλου, ομάδα δραματουργικής επεξεργασίας κειμένου: Ελλάδα Ευαγγέλου, Γιώργης Ρεγγίνος, Δέσποινα Μιχαηλίδου, Πόλυ Παπαβασιλείου, Χάρης Χαραλάμπους, βίντεο Natalie Konyalian, ηθοποιοί στα βίντεο: Λήδα Κουμίδη, Δέσποινα Μιχαηλίδου, Γιώργης Ρεγγίνος, Άντρεα Πετράνι, Deniz Urfali, Χάρης Χαραλάμπους, Νάντια Μουάφη, Τόνια Σιαμπτάνη, ηθοποιοί στην παράσταση: Χάρης Χαραλάμπους, Γιώργης Ρεγγίνος, Τόνια Σιαμπτάνη, Δέσποινα Μιχαηλίδου. (Πρεμιέρα 7 Μαΐου 2011, Σπίτι της Συνεργασίας Λευκωσία).

Witsplit-τέσσερις συν μια εποχές, Persona, δραματουργική επιμέλεια/σκηνοθεσία Λέα Μαλένη, σκηνικά/κοστούμια Λύδια Μανδρίδου και Μαρίνα Χατζηλούκα, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, κίνηση Μάριος Μεττής σε συνεργασία με τη σκηνοθέτιδα, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, επιμέλεια βίντεο Αλέξανδρος Πισσούριος, ηθοποιοί: Άννα Γιαγκιώζη, Φώτης Γεωργίδης, Μαργαρίτα Ζαχαρίου, Μυρτώ Κουγιάλη, Χριστίνα Κωνσταντίνου, Έλενα Παυλίδου, Αίγλη Σπυριδάκη, Βαλεντίνος Κόκκινος. Στα βίντεο εμφανίζονται οι ηθοποιοί: Αντώνης Κατσαρής, Κλεοπάτρα Πιττάκα. (Πρεμιέρα 30 Σεπτεμβρίου 2011, Press House, Λευκωσία).

Η μητέρα μου η Μήδεια του Holger Schober, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία/κοστούμια Susannah Tresilian, μετάφραση Γιώργος Νεοφύτου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, Σταύρος Τάρταρης, ηθοποιοί: Ξένια Μιχαήλ (Εριώπης), Χρήστος (Πολυμενάκος Πολύξενος). (Πρεμιέρα 4 Οκτωβρίου 2011).

H2011, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία Lukasz Walewski , δραματουργία Κωνσταντίνα Peter, performance design Kasia Pol, ηχητικό τοπίο Mark Chesterman, περφόρμερ Lukasz Walewski . (Πρεμιέρα Νοέμβριος 2011, Φεστιβάλ Παραστατικών Τεχνών NO-BODY (Λευκωσία).

Λίγο ακόμα, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία/έρευνα/συρραφή κειμένων Θανάσης Γεωργίου, Φώτης Νικολάου, χορογραφία Φώτης Νικολάου, διδασκαλία τραγουδιών/ενορχήστρωση/διασκευή Νίκος Ευαγγέλου, σκηνικά/κοστούμια Κωνσταντίνα Ανδρέου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Λάζογλου, περφόρμερς: Θανάσης Δρακόπουλος, Μυρτώ Κουγιάλη, Κατερίνα Λούρα, Πάνος Μακρής, Λέα Μαλένη, Χρίστος Νικολάου, Νιόβη Χαραλάμπους, χορευτές: Αντώνης Αντωνίου, Ριαλένα Νικοδήμου, Αλεξία Περδικάκη,

Φωτεινή Περδικάκη, Βαλεντίνος Στέλιου, πιάνο Νίκος Ευαγγέλου. (Πρεμιέρα 19 Ιανουαρίου 2011).

Νέα Τάξη Πραγμάτων II του Harold Pinter, Fresh Target Theatre Ensemble και Paravan Proactions, σύλληψη/σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνογραφία Paravan Proactions, σχεδιασμός φωτισμών Καρολίνα Σπύρου, κοστούμια Μελίτα Κούτα, εικαστική επιμέλεια μουσειακού χώρου/Art Director Κωνσταντίνος Ταλιώτης, επιμέλεια κίνησης Pascal Caron, ηθοποιοί: Αντώνης Κατσαρής, Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Πέτρος Γιωρκάτζης, Βασιλική Κυπραίου, Πάρις Ερωτοκρίτου, Μάριος Κωνσταντίνου, Νέδη Αντωνιάδη, Παντελής Ψακίδης, Αριάνα Άλφα, Βαρβάρα Λάρμου, Μαριέλλα Σαββίδου. (Πρεμιέρα 22 Φεβρουαρίου 2011, Υπόγειος χώρος Πολιτιστικού Κέντρου Βλαδίμηρος Καυκαρίδης).

Ο Άγνωστος του Νίκου Βραχίμη, δραματοποίηση/σκηνοθεσία Αντρέας Χριστοδουλίδης, σκηνικά/κοστούμια Δήμητρα Χριστοδούλου, μουσική Σάββας Σάββα, φωτισμός Αντρέας Χριστοδουλίδης, Joseph Χριστοδουλίδης, βοηθός σκηνοθέτης Irina Astalzeva, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Δημητρίου, Σωτήρης Μεστάνας, Μανώλης Μιχαηλίδης, Έρικα Μπεγέτη, Γιώργος Τζωρτζής, Τζούλι Τσόλκα, Πέννυ Φοινίρη. (Πρεμιέρα 2 Οκτωβρίου 2001).

Ο Καραγκιόζης εκτός, Open Arts, σκηνοθεσία Ευριπίδης Δίκαιος και Αθηνά Κάσιου, κινησιολογική επιμέλεια Κυριακή Δευτεραίου, σκηνογραφία Παύλος Σιδέρης, μουσική Αντώνης Αντωνίου, Χρήστος Τάτσης, Ευριπίδης Δίκαιος, κατασκευή φιγούρων Χάρης Μπιλλίνης, φωτισμός Γιάννης Χατζηαντωνίου, ηθοποιοί: Αντώνης Τσιοτσιόπουλος (Καραγκιοζοπαίχτης), Barthélémy Meridjen/Ευριπίδης Δίκαιος (Καραγκιόζης). (Πρωτοπαρουσιάστηκε το 2007)

Ο σακάτης του νησιού του Martin McDonagh, συμπαραγωγή ΘΟΚ με το θέατρο Nowy της Πολωνίας, σκηνοθεσία Lukasz Wiśniewski, σκηνικά/κοστούμια Szymon Gaszczyński, μουσική επιμέλεια Μαριάννα Γαλίδη, video art Άννα Φωτιάδου, σχεδιασμός Φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, ηθοποιοί: Ζωή Κυπριανού (Κέητ), Έλενα Παπαδοπούλου (Αϊλήν), Σταύρος Λούρας (Τζωννυπατινμάικ), Νεκτάριος Θεοδώρου (Μπίλλυ, ο Σακάτης), Διομήδης Κουφτερός (Μπάρτλεϋ), Στέλλα Φυρογένη (Ελεν), Χάρης Κκολός (Μπάμπυμπομπυ), Ανδρέας Βασιλείου (Γιατρός), Αννίτα Σαντοριναίου (Μάμμυ). (Πρεμιέρα 14 Ιανουαρίου 2011).

Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας του William Shakespeare, Open Arts, σκηνοθεσία/διασκευή Αθηνά Κάσιου, σκηνογραφία/κοστούμια Λύδια Μανδρίδου, Μαργαρίτα Παπαθεοδούλου,

Μαρίνα Χατζηλουκά, μουσική Chris Bathgate, σχεδιασμός/φωνητική διδασκαλία Άννα Γιαγκιώζη, κατασκευές Μιχάλης Αθανασίου, Γιώργος Νεοφύτου, Νικόλας Καννάρης, σχεδιασμός ήχου Στράτος Σταμάτης, ηθοποιοί: Δημήτρης Αντωνίου, Λένα Κάσιου, Βαλεντίνος Κόκκινος, Μέλπω Κολόμβου, Μαρίνος Κονσόλου, Μάριος Κωνσταντίνου, Μαρίνα Μανδρή, Νίκανδρος Σαββίδης, Μαρλέν Σαΐτη, Μιχάλης Σοφοκλέους, Γιώργος Τζωρτζής, Ανδρέας Φυλακτού, Στέλιος Χλιαράς, Άντρια Ζένιου. (Πρεμιέρα 17 Μαΐου 2011, Περιβόλι στον Στρόβολο Λευκωσία).

Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1, Θέατρο Δέντρο, σκηνοθεσία Κώστα Φιλίππογλου, συν-σκηνοθεσία /κίνηση Φρόσω Κορρού, μουσική επιμέλεια Δημήτρης Σούλτας, ηθοποιοί: Δημήτρης Κουρούμπαλης, Κατερίνα Λούρα. (Πρεμιέρα 28 Οκτωβρίου 2011, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

Σκηνικές Υποθέσεις:

Από μια κλωστή του Χαράλαμπου Γιάννου, σκηνοθεσία Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, βοηθός σκηνοθέτη Αντώνης Σολωμού, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, κοστούμια Μαρία Αχιλλέως, φωτισμός Γιώργος Λάζογλου, ηθοποιοί: Λένια Σορόκου, Βαλεντίνος Κόκκινος.

Ο κήπος μας του Αντώνης Γεωργίου, σκηνοθεσία Νικόλας Κουρουμτζής, μουσική Γιώργος Κολιάς, κοστούμια Epa Paetsch Wiig, φωτισμός Γιώργος Λάζογλου, ηθοποιοί: Κίμων Αποστολόπουλος, Λευτέρης Σαλωμίδης, Ανδρέας Μακρής.

Ετ(υ)ομολογία, ιδέα/σκηνοθεσία/δραματουργία Μαρία Κυριάκου, κείμενο Μαρία Κυριάκου σε συνεργασία με τον Μάριο Ιωάννου, σκηνικό/βίντεο Παναγιώτης Μιχαήλ, μουσική επιμέλεια/ήχος Πάνος Μπαρτζής, φωτισμοί Βασίλης Πετεινάρης, ηθοποιός Μάριος Ιωάννου. (Πρεμιέρα 25 Οκτωβρίου 2011, Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας).

Συμβόλαιο εργασίας του Mike Bartlett, Fresh Target Theatre Ensemble και Paravan Proactions, σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, βοηθός σκηνοθέτης Ηλέκτρα Κυθραιώτου, σκηνογραφία/κοστούμια Μελίτα Κούτα, Χάρης Καυκαρίδης, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, σχεδιασμός ήχου Αντώνης Αντωνίου, ηθοποιοί: Έλενα Δημητρίου, Έλενα Σάββα, Αριάνα Άλφα. (Πρεμιέρα 2 Νοεμβρίου 2011, Κτήριο RAI Λευκωσία).

2012

A Slight Risk, Fresh Target Theatre Ensemble, κείμενο/σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνικά/κοστούμια Σωκράτης Σωκράτους, κίνηση Μαριέλλα Νέστορος, βοηθός σκηνοθέτης

Νέδη Αντωνιάδου, ηθοποιοί: Pip Utton, Δάφνη Χρυσοστομίδου Αλεξάντερ, Πάτρικ Μάιλς, Άλκης Κρητικός. (Πρεμιέρα 3 Οκτωβρίου 2012, Αμφιθέατρο Σκαλί Αγλαντζιάς).

Betty Oops, Form(art), κείμενο/σκηνοθεσία Μάριος Ιωάννου, καλλιτεχνική επιμέλεια σκηνικού Μαρία Βάλβη, Μάριος Ιωάννου, κοστούμι Gregory Morfi, μουσική επιμέλεια Στέφανος Στεφάνου, σχεδιασμός φωτισμών Κυριάκος Κυριακούλλης, ηθοποιός Δανάη Χρίστου. (Πρεμιέρα 2 Μαΐου 2012, Β' Δημοτική Αγορά (θέατρο ένα) Λεμεσός).

Di-mentia, μουσική Άλεξ Παναγή, κείμενο/στίχοι Στέργιος Μαυρίκη, σκηνοθεσία Γιώργος Ροδοσθένους, εικαστικές παρεμβάσεις Νικόλας Παναγή, χορογραφίες Χάρης Σάββα, μουσική διεύθυνση Δημήτρης Ζαβρός, φωνητική διδασκαλία/εναρμόνιση Χριστίνα Αργύρη, κλαρίνο/σαξόφωνο Valter Topalov, μπάσο Florencio Rodrigues Ponce, σχεδιασμός Φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, ήχος Κώστας Χαραλάμπους, ενδυματολογική επιμέλεια Marianna Ladreyt, Χρύσανθος Κάρα, ηθοποιοί: Μαρλέν Αγγελίδου, Χρυσή Ανδρέου, Φίλιππος Κωνσταντίνος, Ανδριανή Μαλένη, Άλεξ Παναγή, Χάρης Σάββα, Μαριέλλα Σαββίδου, Δημήτρης Τσακάλας, Ηλέκτρα Φωτιάδου, Θάνος Χρόνης. (Πρεμιέρα 12 Οκτωβρίου 2012, Σατιρικό Θέατρο).

Evelyn Evelyn, Paravan Proactions, σκηνοθεσία Λέα Μαλένη, σκηνικά/κοστούμια Μελίτα Κούτα και Χάρης Καυκαρίδης, ηθοποιοί: Μαργαρίτα Ζαχαρίου, Διομήδης Κουφτερός, Βαλεντίνος Κόκκινος, μουσικοί: Δημήτρης Ζαχαρίου, Στέφανος Γεωργιάδης. (Πρεμιέρα 19 Φεβρουαρίου 2012, Υπόγειο Πολιτιστικού Κέντρου Βλαδίμηρος Καυκαρίδης).

The hand diary exhibition 2011-2012 (2012), Rooftop Theatre Group, συγγραφική ομάδα: Oya Akin, Ζωή Πιπονίδου, Leslie Frost, Παύλος Παμπseudος, Ανδρέας Δαμιανού, Χριστόφορος Λιβέρδος, Πέτρος Σιαμάς, Λήδα Κουμίδη, Χάρης Χαραλάμπους, Δέσποινα Μιχαηλίδη, Άνι Μιχαηλίδη, Κώστας Χατζηχριστοφής, Γιώργος Κακούρης, Αντωνία Φιλίππου, δραματουργία Ελλάδα Ευαγγέλου, σκηνοθεσία Ελλάδα Ευαγγέλου, Έλενα Παυλίδου, περμόρμερς: Χριστόφορος Λιβέρδος, Λήδα Κουμίδη, Χάρης Χαραλάμπους, Δέσποινα Μιχαηλίδη, Δέσποινα Γιανναδάκη, Γιώργος Κακούρης, Ana Lopez, Γιώργης Ρεγγίνος, Sylvaine Gautier-Kizilyürek, Κατερίνα Κοτσιρέα. (Πρεμιέρα 10 Νοεμβρίου 2012, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

ANOMBPIA project, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, ιδέα Lukasz Walewski, Kasia Pol, σκηνοθεσία Lukasz Walewski, εικαστική επιμέλεια Kasia Pol, συντονισμός κίνησης Dawid Zakowski, μουσική Αντρέας Καΐτης, φωτισμός Αλέξανδρος Γιώτοβιτς, περφόρμερς Μάριος Ιωάννου, Ελεάνα Αλεξάνδρου, Έλενα Αγαθοκλέους, Elzbieta Rojek, Διομήδης

Κουφτερός, Rowena D. Racimo, Marifel D. Visto, Evelyn M. Ico, Crisanta R. Macayan.
(Πρεμιέρα 1 Δεκεμβρίου 2012, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Βυσσινόκηπος του Anton Chekhov, Open Arts, σκηνοθεσία Αθηνά Κάσιου,
σκηνικά/κοστούμια Λύδια Μανδρίδου και Μαρίνα Χατζηλουκά, σχεδιασμός φωτισμού
Γιώργος Τριλλίδης, μουσική/σχεδιασμός ήχου Αντώνης Αντωνίου, ηθοποιοί: Προκόπης
Αγαθοκλέους, Δημήτρης Αντωνίου, Άντρια Ζένιου, Νεκτάριος Θεοδώρου, Λένα Κάσιου,
Βαλεντίνος Κόκκινος, Μάριος Κωνσταντίνου, Μαρίνα Μανδρή, Αλέξανδρος Παρίσης,
Πολυξένη Σάββα, Μαρλέν Σαίτη, Λένια Σορόκου, Στέλλα Φυρογένη. (Πρεμιέρα 13
Νοεμβρίου 2012, Λούνα παρκ TIBOLI στη Μακεδονίτισσα Λευκωσία).

Διαβολιάδα του Bulgakov Michail, Πειραματική Σκηνή ΘΟΚ, σκηνοθεσία Αθηνά Κάσιου
δραματική ομάδα Αθηνά Κάσιου και οι ηθοποιοί της παράστασης, σύμβουλος θεατρικής
διασκευής Νικόλας Σαμψών, σκηνικά/κοστούμια Λυδία Μανδρίδου, Μαρίνα Χατζηλουκά,
σχεδιασμός ήχου/μουσική επιμέλεια/ηχητικά εφέ Leon. Rothemberg, χορογραφία Aga
Χρυσοστόμου, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, Σταύρος Ευλαμπίου, ηθοποιοί:
Άννα Γιαγκιώζη, Θανάσης Δρακόπουλος, Νεκτάριος Θεοδώρου, Ζωή Κυπριανού, Μάρα
Κωνσταντίνου, Χριστιάνα Λάρκου, Λέα Μαλένη, Αλέξανδρος Παρίσης, Ανδρέας Τσουρής.
(Πρεμιέρα 18 Ιανουαρίου 2012).

Τι κάνει ο άνθρωπός μου όταν λείπει των Κορίνας Κονταξάκη και Ελένη Κοσμά, Υπερβατικό
θέατρο, σκηνοθεσία/σκηνογραφία Ελένη Κοσμά, μουσική Αγγελική Κουάλη, περφόρμερ
Κορίνα Κονταξάκη. (Πρεμιέρα 25 Μαΐου Ίδρυμα Πολιτιστικής Δημιουργίας, Λάρνακα).

X- Βύρωνος (διασκευή του Vincent River του Philip Ridley), Point To Contemporary Theatre
και Παραπλεύρως Παραγωγές, μετάφραση/δραματουργία/σκηνοθεσία Ευριπίδης Δίκαιος,
σκηνογραφία Στέλλα Γεωργίου, ηθοποιοί: Ευαγγελία Ονουφρίου (Αννίτα), Νικόλας
Δημητρίου (Μάικ). (Πρεμιέρα 19 Απριλίου 2012, WhereHaus 612 Λευκωσία).

2013

H4WHAT, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών ΜΙΤΟΣ, εκτέλεση του Lukasz Walewski σε
συνεργασία με τη θεατρολόγο Κωνσταντίνα Peter, τεχνική υποστήριξη Αλεξάντερ Γιότοβιτς.
(Πρεμιέρα Νοέμβριος 2013, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Love Lies της Κορίνας Κονταξάκη, Υπερβατικό θέατρο, σκηνοθεσία Ελένη Κοσμά,
κινησιολογία Έλσα Σουρουλλά, μουσική Χριστίνα Γεωργίου, σκηνικά/κοστούμια Αλέξης

Βαγιανός και Έλενα Κοτασβήλι, ηθοποιοί: Μάριος Ιωάννου και Κορίνα Κονταξάκη.
(Πρεμιέρα 27 Σεπτεμβρίου 2013, Δημοτικό Θέατρο Λάρνακας).

R.I.P. Ρωμαίος & Ιουλιέτα, Θέατρο Δέντρο, κείμενο/δραματουργία Δημήτρης Κουρούμπαλης, σκηνοθεσία/δημιουργία Κατερίνα Λούρα, Δημήτρης Κουρούμπαλης, Φρόσω Κορρού, επιμέλεια κίνησης/χορογραφίες Φρόσω Κορρού, ηθοποιοί: Κατερίνα Λούρα, Δημήτρης Κουρούμπαλης. (Δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί η ημερομηνία πρεμιέρας).

W.C., ομάδα One/Off, ιδέα/δημιουργία/σκηνοθεσία Μαρία Κυριάκου, διαμόρφωση κειμένου Μαρία Κυριάκου σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, μουσική επιμέλεια/σύνθεση Πάνος Μπαρτζής, Φίλιππος Φιλίππου, επιμέλεια κίνησης Julia Brendle, σκηνογραφία Βασίλης Δωρίτης, φωτισμοί Βασίλης Πετεινάρης, ηθοποιοί: Άντρη Ευμήδου, Μάριος Κωνσταντίνου, Άννα Σκορδή, Σωσώ Χατζημανώλη, Αντρέας Χατζηγεωργίου. (Πρεμιέρα 16 Οκτωβρίου 2013, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

Αγαπητέ κύριε Στρίντμπεργκ, ομάδα Σόλο για Τρεις, διασκευή/μετάφραση/σκηνοθεσία της Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, σκηνικά Κωνσταντίνος Κουννής, κοστούμια Μαρίνα Νικολαΐδου, κίνηση Έλενα Αντωνίου, μουσική επιμέλεια Γιώργος Κολιάς, φωτισμός Καρολίνα Σπύρου, βοηθός σκηνοθέτης Βασιλική Διαλυνά, ηθοποιοί: Πέτρος Γιωρκάτζης, Ηλιάνα Κάκκουρα, Χριστίνα Χριστόφια, Βάσια Αντωνίου, Χριστόφορος Λιβέρδος, Βασίλης Παφίτης, Στέφανη Στυλιανίδου, Κωνσταντίνος Σωκράτους, Δέσποινα Χρυσάνθου. (Πρεμιέρα 17 Μαΐου, 2013, Αίθουσα Μελίνα Μερκούρη Λευκωσία).

Κάλι-Καντζάρ και ΣΙΑ!, ΘΟΚ, κείμενα/σύλληψη/στίχοι τραγουδιών Λέα Μαλένη, Χριστίνα Κωνσταντίνου, Βαλεντίνος Κόκκινος, σκηνοθεσία Λέα Μαλένη, σκηνικά/κοστούμια Έλενα Κατσούρη, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, κίνηση Λέα Μαλένη, ηθοποιοί της παράστασης, συμπληρωματικές χορογραφίες Μαριλένα Χαραλαμπίδου, σχεδιασμός Φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, φωνητικά κούκλων Ελεωνόρα Ρούσσου, Χριστίνα Αργύρη, συμπληρωματικές φωνές χαρακτήρων Δημήτρης Ζαβρός, Λέα Μαλένη, κατασκευές κούκλων Έλενα Κατσούρη, Θέλμα Κασουλίδου, Λέα Μαλένη, χειρισμός κούκλων, Μελίντα Ιακωβίδου, Ειρήνη Ανδρονίκου, βοηθός σκηνοθέτης Ειρήνη Ανδρονίκου, ηθοποιοί: Άννα Γιαγκιώζη (Κάλι-Καπόνια), Μαργαρίτα Ζαχαρίου (Καλιγκάγκα), Βαλεντίνος Κόκκινος (Καλέντζε/Φύλακας Β), Αλέξανδρος Παρίσης (Φύλακας/Κουτοφτυάρης). (Πρεμιέρα 12 Ιανουαρίου 2013).

Παρεξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου, Avendre, σκηνοθεσία Κύρος Παπαβασιλείου, δραματουργία Κύρος Παπαβασιλείου και Γιώργος Βαλαής, σκηνικά/κοστούμια Sosse Eskedjian, φωτισμός Κωνσταντίνος Όθωνος, επιμέλεια κίνησης Θοδωρής Πεντίδης, βοηθός σκηνοθέτης Μαρία Βαρνακκίδου, ηθοποιοί: Γιώργος Βαλαής, Θοδωρής Πεντίδης, Μαρία Βαρνακκίδου, Μαρία Καρασούλα. (Πρεμιέρα 18 Σεπτεμβρίου 2013, Αμφιθέατρο Μακαρίου Γ' Λευκωσία).

ΣώβρακLess, Point To Contemporary Theatre, διασκευή/δραματουργική επεξεργασία Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου, σκηνοθεσία Μιχάλης Ασιήκκας και Ευαγγελία Ονουφρίου, σκηνικά Ena PaetschWiig, κοστούμια Ευαγγελία Ονουφρίου, χορογραφίες Έρικα Χαραλάμπους, σχεδιασμός φωτισμού Νικόλας Κουρουμτζής, Ευριπίδης Δίκαιος, ηθοποιοί: Ευριπίδης Δίκαιος, Νίκος Κορομιάς, Νικόλας Δημητρίου, Γιώργος Ιωσήφ, Νικόλας Αρκαδίου, Αστέρω Κυπριανού, Ελεάνα Χαραλάμπους, Μαρίνα Αργυρίδου, Ευαγγελία Ονουφρίου, Ελεάνα Τυμπανίδου, Σιμώνη Συμεωνίδου, Ειρήνη Αντωνίου. (Πρεμιέρα 12 Απριλίου 2013, WhereHaus 612 Λευκωσία).

Το Παλτό του Nikolai Gogol, Paravan Proactions σε συνεργασία με τον Διομήδη Κουφτερό, σκηνοθετική ομάδα Χάρης Καυκαρίδης, Μελίτα Κούτα, Φώτης Νικολάου, Διομήδης Κουφτερός, Νεκτάριος Θεοδώρου, Μάριος Μεττής, Ελένη Σιδερά, χορογραφία Φώτης Νικολάου, μουσική Αντώνης Αντωνίου, εργαστήρια υποκριτικής και κίνησης Διομήδης Κουφτερός, εργαστήρια κίνησης και λόγου Νεκτάριος Θεοδώρου, Μάριος Μεττής, Ελένη Σιδερά, σκηνογραφία Μελίτα Κούτα, Χάρης Καυκαρίδης, Λυδία Μανδρίδου, Μαρίνα Χατζηλουκά, σχεδιασμός φωτισμών Ντίνος Όθωνος, ηθοποιοί/μουσικοί/χορευτές: Μάριος Μεττής, Νεκτάριος Θεοδώρου, Ελένη Σιδερά, Στέλλα Φιλιππίδου, Μάριος Κακουλή, Ιωάννα Κορδάτου, Giulio Filippo D' Errico, Βασιλική Παπαμιχαήλ, Μαρία Πογιατζή, Ένα Καλομοίρη, Κωνσταντίνος Δημητρίου, Έλενα Γεωργιάδου, Κωνσταντίνος Σωκράτους, Κατερίνα Κυριάκου, Φαίδων Οδυσσέως, Ευριπίδης Δίκαιος. (Πρεμιέρα 5 Οκτωβρίου 2013, καφετέρια Da Caro Λευκωσία).

Τραύμα, ανεξάρτητη παραγωγή, ιδέα/κείμενο Νεκτάριος Ροδοσθένους και ομάδα συντελεστών, σκηνοθεσία Νεκτάριος Ροδοσθένους. (Πρεμιέρα στο Leeds 2013).

Φάουστ, σκηνοθεσία/μουσική επιμέλεια Στέφανος Δρουσιώτης, δραματουργία Κωνσταντίνος Μελίδης, εικαστική επιμέλεια Κύνθια Λιβανίου, σκηνικά/σχεδιασμός κατασκευών Κωνσταντίνα Ανδρέου, κοστούμια Αντρέας Ζεν, φωτισμοί Παναγιώτης Μανούσης, βοηθός

σκηνοθέτης Μαρίνα Βρόντη, επιμέλεια κίνησης Αριάννα Μαρκουλίδου, περφόρμερς: Χριστόδουλος Μαρτάς, Προκόπης Αγαθοκλέους, Νεκτάριος Θεοδώρου, Μαρίνα Βρόντη, Μαρίνα Αργυρίδου, Τζωρτζίνα Τάτση, Αριάννα Μαρκουλίδου. (Πρεμιέρα 26 Σεπτεμβρίου 2013, Θέατρο ΘΟΚ).

2014

Fear Industry, Theater Collective Srsly Yours, ιδέα/σκηνοθεσία Achim Wieland, δραματουργία/ κείμενο Achim Wieland, Μάριος Ιωάννου, Έλενα Καλλινίκου, καλλιτεχνική σύμβουλος Λία Χαράκη, σκηνικά/κοστούμια Sossee Eskidjian, σχεδιασμός φωτισμού Γιώργος Λάζογλου, ήχος/ειδικός μουσικής Πάνος Μπαρτζής, μέτζο-σοπράνο Μαριάννα Pieretti, περφόρμερς: Μάριος Ιωάννου, Έλενα Καλλινίκου. (Πρεμιέρα 28 Μαΐου 2014, Ριάλτο Λεμεσός).

La belote του Αντώνη Γεωργίου, Παραπλεύρως Παραγωγές, σκηνοθεσία Ευριπίδης Δίκαιος, σκηνικά/κοστούμια Γιώργος Γιάννου, πρωτότυπη μουσική και σχεδιασμός ήχου Γιώργος Κολιάς, ηθοποιοί: Νικόλας Αρκαδίου, Ζαχαρίας Ιορδανίδης, Μάριος Κακουλλή, Χρίστος Κωνσταντινίδης, Μαρία Παπακώστα, Μάριος Στυλιανού. (Πρεμιέρα 22 Νοεμβρίου 2014, wherehaus 612 Λευκωσία).

Shift, Rooftop Theatre Group, σκηνοθεσία Gülgün Kayim, δραματουργία Ελλάδα Ευαγγέλου, ηθοποιοί: Sinem Ertaner, Βασιλική Ανδρέου, Μαριλένα Κυριάκου, Ιωάννα Κορδάτου, Nadia Mowafy, Μιχάλης Αριστίδου, Θέμιδα Νικολάου, Λήδα Κουμίδη, Oya Akin, Χριστόφορος Λιβέρδος. (Πρεμιέρα 19 Οκτωβρίου 2014, Πράσινη Γραμμή Λευκωσία).

Sommerfugl (Η Πεταλούδα) της Δέσποινας Πυρκεττή, σκηνοθεσία Μόνικα Μελέκη, σκηνικά/κοστούμια Sosse Eskedjian, μουσική επιμέλεια Βαλεντίνος Βαλιαντή, βοηθός σκηνοθέτη Φοίβος Γεωργιάδης, ηθοποιοί: Μόνικα Μελέκη, Άντρη Κυριαζή, Νιόβη Σπυριδάκη, Ειρήνη Χαρούς, Λουκία Μιχαήλ Μουσουλιώτου, στο βίντεο συμμετέχουν: Φοίβος Γεωργιάδης, Νάγια Κυριάκου. (Πρεμιέρα 5 Φεβρουαρίου 2014, Παττίχειο θέατρο «Σκάλα»).

The Performance Shop, ανεξάρτητη παραγωγή, ιδέα/σκηνοθεσία Λία Χαράκη, ομάδα καλλιτεχνών: Μάριος Ιωάννου (ηθοποιός), Εύη Χαράκη Μαχαιρά (καλλιτέχνης/ light worker), Μαρία Χαραλάμπους (Χοροθεραπεύτρια), Πέτρος Κονναρής (performer/ χορογράφος).

The Plastic Age, Υπερβατικό θέατρο, ιδέα Κορίνα Κονταξάκη, κίνηση Δομινίκη Ευστρατίου, ήχος/μουσική Χριστίνα Γεωργίου, κοστούμι Liene Kalpisia, περφόρμερ Κορίνα Κονταξάκη. (Πρεμιέρα 24 Μαΐου 2014, Ανοικτό αμφιθέατρο του English School (μπροστά από την είσοδο).

Wilde Conversations, Alpha Square, σκηνοθεσία Ανδρέας Αραούζος, ηθοποιοί: Αλεξία Παρασκευά, Νέδη Αντωνιάδη, Πολ Στούαρτ, Ανδρέας Αραούζος. (Πρεμιέρα 30 Απριλίου 2014, Point Centre for Contemporary Art Λευκωσία).

Απόψε θα πετάξω την τέφρα σου! του Κώστα Μαννούρη, ΘΟΚ, σκηνοθεσία Μαγδαλένα Ζήρα, Σκηνικά/κοστούμια Γιώργος Χιώτης, σχεδιασμός φωτισμών Σταύρος Τάρταρης, video art Παναγιώτης Μηνά, ηθοποιός Αννίτα Σαντοριναίου (Φιλομήλα). (Πρεμιέρα 15 Μαΐου 2014).

Ένας θάνατος σε μια κηδεία, Point To Contemporary Theatre σε συμπαραγωγή με την ομάδα Όλβος, μετάφραση Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου, σκηνοθεσία Ευτύχιος Πουλλαΐδης, βοηθός σκηνοθέτης Έλενα Μελετίου, μουσική Γιώργος Κολιάς, σκηνικά Μυρτώ Μακρίδου, κοστούμια Ευαγγελία Ονουφρίου, σχεδιασμός φωτισμού Ευριπίδης Δίκαιος, ηθοποιοί: Ευτύχιος Πουλλαΐδης, Γιώργος Ιωσήφ, Έλενα Μελετίου, Ευαγγελία Ονουφρίου, Νικόλας Δημητρίου, Ευριπίδης Δίκαιος, Αστέρω Κυπριανού, Γιώργος Χριστοδούλου, Νικόλας Αρκαδίου, Ιάκωβος Ιακώβου, Κωνσταντίνος Βαρνάβα. (Πρεμιέρα 4 Απριλίου 2014, wherehaus 612 Λευκωσία).

Εραστίς (διασκευή του *The Lover* του Harold Pinter), Παραπλεύρως Παραγωγές, σκηνοθεσία/ μετάφραση/φωτισμός Ευριπίδης Δίκαιος, βοηθός σκηνοθέτης Άντρια Χαραλάμπους, σκηνικά/κουστούμια Ευαγγελία Ονουφρίου, πρωτότυπη μουσική και σχεδιασμός ήχου Γιώργος Κολιάς, προβολές/3d mapping Άννα Φωτιάδου, ηθοποιοί: Ιωάννα Κορδάτου, Πέτρος Γιωρκάτζης, Νικόλας Αρκαδίου. (Πρεμιέρα 20 Σεπτεμβρίου 2014, Wherehaus 612 Λευκωσία).

Η καρδιά ενός σκύλου του Michail Bulgakov, Paravan Proactions, δραματουργία Μελίτα Κούτα, Χάρης Καυκαρίδης, Ειρήνη Ανδρονίκου, Μάριος Κακουλλή, Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνογραφία Paravan Proactions, κίνηση Μάριος Μεττής, Διομήδης Κουφετός, ηθοποιοί: Αλέξανδρος Παρίσης, Πάνος Μακρής, Μάριος Κακουλλή,

Ειρήνη Ανδρονίκου, Στέλλα Φιλιππίδου, Μαρία Παπακώστα, Πέτρος Νικολάου. (Πρεμιέρα 3 Απριλίου 2014, κλινική στην παλιά Λευκωσία).

Η φάρμα των ζώων του George Orwell, Θέατρο Ένα, μετάφραση/σκηνοθεσία Αντρέας Χριστοδουλίδης, κοστούμια Κρίστη Πολυδώρου, φωτισμός Αντρέας Χριστοδουλίδης, Joseph Χριστοδουλίδης, ηθοποιοί: Σωτήρης Μεστίνας, Μανώλης Μιχαηλίδης, Έρικα Μπεγέτη, Πέννυ Φοινίρη, Αντρέας Μακρής, Χάρης Ευριπίδου. (Πρεμιέρα 15 Μαΐου 2014).

Το πλοίο των τρελών, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία Lukasz Walewski , δραματουργία Κωνσταντίνα Peter, μουσική Αντώνης Αντωνίου, Lukasz Walewski , σκηνογραφία Έλενα Κοτασβίλι, Αλέξης Βαγιανός, ηθοποιοί: Μάριος Ιωάννου, Μάριος Κωνσταντίνου, Lukasz Walewski . (Πρεμιέρα 30 Οκτωβρίου 2014, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ του Oscar Wilde, Θέατρο Ένα, μετάφραση/σκηνοθεσία/ φωτισμός Αντρέας Χριστοδουλίδης, σκηνικά/κοστούμια Κρίστη Πολυδώρου, χορογραφίες Γιώργος Δημόπουλος, βοηθός Σκηνοθέτης Πέννυ Φοινίρη, ηθοποιοί: Γιώργος Τζωρτζής, Σωτήρης Μεστίνας, Μανώλης Μιχαηλίδης, Έρικα Μπεγέτη, Πέννυ Φοινίρη, Κωνσταντίνος Τσιολής. (Πρεμιέρα 10 Δεκεμβρίου 2014).

Το τρίτο στεφάνι του Κώστα Ταχτσή, ΘΟΚ, σκηνοθεσία Τάκης Τζαμαργιάς, δραματοποίηση Σάββας Κυριακίδης, σκηνικά Εδουάρδος Γεωργίου, μουσική Ευανθία Ρεμπούτσικα, κινησιολογία Λία Χαράκη, σχεδιασμός φωτισμών Γεώργιος Κουκουμάς, μουσική επιμέλεια/σύνθεση ήχων Γιώργος Κολιάς, στίχοι τραγουδιού Θοδωρής Γκόνης, βοηθός σκηνοθέτη Μάκης Μεζόπουλος, Βοηθός σκηνογράφου Θέμα Κασουλίδου, βοηθός ενδυματολόγου Νάταλυ Κυρμίζη, κομμώσεις/περούκες Βίκυ Ευσταθίου, ηθοποιοί: Ανδρέας Τσέλεπος (Άκης), Στέλα Φυρογένη (Νίνα), Ιωάννα Σιαφκάλη (Κατίγκω, Αράπω, Οσία Ευφημία), Αντωνία Χαραλάμπους (Μαρία), Ηρόδοτος Μιλτιάδους (Αργύρης, Φώτης, Καλόγερος), Θέα Χριστοδουλίδου (Πριγκίπισσα, Γαλάτεια), Σώτος Σταυράκης (Αραβαντινός, Παπαθανασίου, Κασσιμάτης, Μαργαρίτης), Δημήτρης Αντωνίου (Ντίνος, Μπάμπης, Συμβολαιογράφος, Εισαγγελέας), Ζωή Κυπριανού (Ερασμία), Ντίνος Λύρας (Αντώνης), Πολυξένη Σάββα (Μαριέττα, Βικτώρια), Αννίτα Σαντοριναίου (Εκάβη), Λουκάς Ζήκος (Γιάννης, Πρόεδρος, Καλαποθάκης), Έλενα Δημητρίου (Ναϊρεντίν), Κύνθια Παυλίδου (Ιουλία, Φρόσω), Χριστίνα Χριστόφια (Παπαδιά, Κυρία Μαργαρίτη, Όμπερ), Ερμίνια Κυριαζή

(Ντόμνα), Παναγιώτης Λάρκου (Θόδωρος), Κρίστη Παπαδοπούλου (Ελένη), Νιόβη Χαραλάμπους (Πολυξένη), Γιώργος Κυριάκου (Δημήτρης). (Πρεμιέρα 5 Νοεμβρίου 2014).

Τα ψέματα που λένε πάντα την αλήθεια, ΘΟΚ, δραματουργική επεξεργασία/σκηνοθεσία Άδωνις Φλωρίδης, έρευνα κειμένων Άδωνις Φλωρίδης, Γιώργος Γεωργίου, Λουκάς Πρασιτίτης, Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, Πάμπος Κουζάλης, Αντώνης Σολωμού, σκηνικά/κοστούμια Εδουάρδος Γεωργίου, μουσική Κώστας Κακογιάννης, χορογραφία/κίνηση Λία Χαράκη, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Κουκουμάς, ηθοποιοί: Δημήτρης Αντωνίου, Παναγιώτης Λάρκου, Πολυξένη Σάββα, Αννίτα Σαντοριναίου, Σώτος Σταυράκης, Ανδρέας Τσέλεπος, Νιόβη Χαραλάμπους, Θέα Χριστοδουλίδου.

2015

Heights της Amy Fox, Alpha Square, μετάφραση Ανθή Ζαχαριάδου, σκηνοθεσία Ανδρέας Αραούζος, ηθοποιοί: Αλεξία Παρασκευά, Ανδρέας Κούτσουμπας, Ανδρέας Μακρής. (Πρεμιέρα 2 Οκτωβρίου 2015, 1010 Hall παλιά Λευκωσία).

The (M)adam's family των Λέας Μαλένη, Χριστίνας Κωνσταντίνου και Θανάση Ιωάννου, Persona, σκηνοθεσία Λέα Μαλένη, μουσική Χριστίνα Αργύρη, σκηνικά/κοστούμια Στέφανος Αθηνινίτης, χορογραφίες Μαρία Μέση, διεύθυνση ορχήστρας Μάριος Τούμπας, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, ηθοποιοί: Χριστίνα Αργύρη, Μαρίνα Αργυρίδου, Θανάσης Ιωάννου, Νεκτάριος Θεοδώρου, Νάντια Μουάφηκαι Ελένη Σιδερά. Μουσικοί επί σκηνής: Μάριος Τούμπας (πιάνο), Μιχάλης Μέσσιος (Μπάσο), Ιωάννης Βαφέας(Κρουστά), Χάρης Ιωάννου (Σαξόφωνο). (Πρεμιέρα 23 Ιανουαρίου 2015, Πολιτιστικό Κέντρο Εγκώμιο Λευκωσία).

The Vaults Impromptu, Paravan Proactions, σχεδιασμός/ σκηνοθεσία Paravan Proactions, σχεδιασμός φωτισμού Ευριπίδης Δίκαιος, μουσική/ήχος Cotsios o Pikatillys, περφόρμερς: Πολυξένη Σάββα, Αντωνία Χαραλάμπους, Ιωάννα Κορδάτου, Θέμις Νικολάου, Λύδα Καραγιάννη, Εύα Καλομοίρη, Λουκία Πιερίδου, Σιμόνη Φιλίππου, Αθηνά Σάββα, Γρηγόρης Πετρή, Giulio Filippo D' Errico, Ξάνθια Αργυρού, Χριστίνα Βραχίμη, Ιφιγένεια Αβραάμ, Ειρήνη Κογκορόζη, Σταύρος Λαμπράκης, Δήμητρα Νικοδήμου, Μάριος Κακουλλή, Χρίστος Κωνσταντινίδης, Ειρήνη Ανδρονίκου, Πέτρος Νικολάου, Μαρία Παπακώστα, Εύη Νικαλαΐδου, Έλενα Γρηγοριάδου. (Πρεμιέρα 7 Ιανουαρίου 2015, εγκαταλελειμένο υποκατάστημα Τράπεζας Κύπρου στη λεωφόρο Μακαρίου Λευκωσία).

Άθλιοι του Βίκτωρος Ουγκώ, Alpha Square, διασκευή Ανθή Ζαχαριάδου, σκηνοθεσία Ανδρέας Αραούζος, σκηνικά/κοστούμια Μελίτα Κούτα, φωτισμοί Καρολίνα Σπύρου, μουσική Δημήτρης Ζαχαρίου, ηθοποιοί: Αλέξανδρος Παρίσης, Νίκη Δραγούμη, Μάριος Κωνσταντίνου, Μαρίνα Αργυρίδου, Παναγιώτης Κυριάκου, Ανδρέας Νικολαΐδης, Ανδρέας Αραούζος, Μάριος Τελεβάντος, Φαίδρα Χατζητζιοβάνη. (Πρεμιέρα 7 Φεβρουαρίου 2015, Κινηματοθέατρο Παλλάς Λευκωσία).

Δεσποινίς Μαργαρίτα 2, Enact Theatre, δραματουργία/σκηνοθεσία Έλενα Καλλινίκου και Μαρίνα Μάκρη, σκηνογράφος/ενδυματολόγος Λύδια Μανδρίδου, ηθοποιοί: Έλενα Καλλινίκου, Μαρίνα Μάκρη. (Πρεμιέρα 4 Ιουλίου 2015, Sketch School of Art & Design Λεμεσός).

Εμείς, οι Νέοι ή ...τη γενιά μας! (διασκευή *This is our Youth* του Kenneth Lonergan), Σατιρικό Θέατρο, μετάφραση/σκηνοθεσία Ευριπίδης Δίκαιος, σκηνικά του Χάρη Καυκαρίδη, κοστούμια Άντριας Ευαγόρου, μουσική επιμέλεια Άντριας Ζένιου, φωτισμοί Βικέντιου Χριστιανίδη, ηθοποιοί: Νεκτάριος Θεοδώρου, Άντρια Ζένιου, Ανδρέας Παπαμιχαλόπουλος. (Πρεμιέρα 19 Φεβρουαρίου 2015).

H4NOTHING, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία/μουσική/περφόρμερ Lukasz Walewski, δραματουργία Κωνσταντίνα Peter, performance design Lukasz Walewski και Κωνσταντίνα Peter. (Πρεμιέρα 6 Ιουλίου 2015, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Λωξάντρα βασισμένο στο μυθιστόρημα της Μαρίας Ιορδανίδου, ΘΟΚ, δραματοποίηση Σάββας Κυριακίδης, σκηνοθεσία Έφη Θεοδώρου, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, μουσική Δημήτρης Σπύρου, κινησιολογία Έλενα Αντωνίου, σχεδιασμός Φωτισμών Γεώργιος Κουκουμάς, ακουστικός σχεδιασμός Στράτος Σταμάτης, ηθοποιοί: Θανάσης Δήμου (Θεόδωρος/Ατραξιονίστ Ζαππείου/Χορός), Λουκάς Ζήκος (Επαμεινώντας/Καντηλανάφτης, τραγουδιστής στα Ταταύλα/Χορός), Βαλεντίνος Κόκκινος (Μπέμπεκας/Μανωλιός/Ατραξιονίστ, Ζαππείου/Ακόλουθος Τούρκου Πρόξενου/Λουστράκι/Κούρδος/Χορός), Ιωάννα Κορδάτου (Σουλτάνα/Χορός), Ελισάβετ Κωνσταντινίδου (Λωξάντρα/Χορός), Μάριος Κωνσταντίνου (Ταρνανάς/Κούρδος/Χορός), Ηρόδοτος Μιλτιάδους (Γιώργος/Αλεκάκης/Κούρδος /Λουστράκι/Χορός), Μιχάλης Μουστάκας (Δημητρός/Ατραξιονίστ Ζαππείου/Χορός) Έλενα Παπαδοπούλου (Κοκόνια Ζωίτσα/Κοντύλω/Μαντάμ Φλοράνς/Χορός), Κρίστη Παπαδοπούλου

(Κλειώ/Καμίλλη/Χορός), Αστέρης Πελτέκης (Γιωργάκης/Τάκης/Τραγουδιστής στα Ταταύλα/Χορός), Πολυξένη Σάββα (Αγαθώ/Ευφημία/Κοπέλα/Γυναίκα/ Χανούμισσα/Κορίτσι στην Μαντάμ Μαρή), Σπύρος Σταυρινίδης (Αλής/Τούρκος Πρόξενος/Χορός), Αντωνία Χαραλάμπους (Άννα/Ασπασία/Παναγία/Ελενίτσα στα Ταταύλα/Κορίτσι στην Μαντάμ Μαρή/Κοπέλα/Γυναίκα/Χορός), Θέα Χριστοδουλίδου (Ελεγκάκη/Μαντάμ Μαρή/Χορός). (Πρεμιέρα 31 Οκτωβρίου 2015).

Μακμπέθ χωρίς λόγια, Ludens Ensemble στο πλαίσιο του Πάφος17, σκηνοθεσία Φίλιππος Φιλίππου, σκηνοθεσία/δραματουργία, DJ Βαγγέλης Μακρυγιαννάκης, video/visual Artist Moyra Campbell, σκηνικά/κοστούμια Alice Wilson, φωτισμός Brian Hutchison, περφόρμερς: Adam Tompa, Dylan Read, Περσεφόνη Γεραγγέλου.

Ο σκύλος που καπνίζει του Χαράλαμπου Γιάννου, ΘΟΚ, σκηνοθεσία Σώτος Σταυράκης, σκηνικά/κοστούμια Κωνσταντίνα Ανδρέου, μουσική Μάριος Χρίστου, σχεδιασμός φωτισμών Σταύρος Τάρταρης, βοηθός σκηνοθέτης Νάγια Αναστασιάδου, ηθοποιοί: Δημήτρης Αντωνίου (Χάπυ), Έλενα Παπαδοπούλου (Ντόλυ), Κύνθια Παυλίδου (Μόλυ), Ανδρέας Τσουρής (Μαξ), Προκόπης Αγαθοκλέους (Επισκέπτης). (Πρεμιέρα 5 Φεβρουαρίου 2015).

Το βλέμμα, Avendre, ιδέα Μαρία Βαρνακκίδου, σκηνοθεσία/δραματουργία Κύρος Παπαβασιλείου, Μαρία Βαρνακκίδου, κείμενα: Ειρήνη Ανδρέου, Ξάνθια Αργυρού, Μαρία Βαρνακκίδου, Γεώργιος Ιωσήφ, Ιωάννα Κορδάτου, Κύρος Παπαβασιλείου, Νικολίνα Στυλιανού, σκηνικά Άντης Παρτζίλης, κοστούμια Μαρίζα Παρτζίλη, σχεδιασμός φωτισμού Κωνσταντίνος Όθωνος, performance art Νικολίνα Στυλιανού, ηθοποιοί: Ειρήνη Ανδρέου, Ξάνθια Αργυρού, Γεώργιος Ιωσήφ, Ιωάννα Κορδάτου. (Πρεμιέρα 17 Απριλίου 2015, Στέγη Χορού Λευκωσίας).

Το σκάσιμον, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, ιδέα/δραματουργία/συρραφή κειμένων Έλενα Αγαθοκλέους, συνεργασία στο κείμενο της «Φόνισσας» Σπύρος Χαραλάμπους, μουσική Δημήτρης Σπύρου Acapella Solo Loop, μετάφραση στα αγγλικά Διομήδης Κουφτερός, επί σκηνής: Έλενα Αγαθοκλέους, Δημήτρης Σπύρου. (Πρεμιέρα 25 Νοεμβρίου 2015, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Φορτουνάτος, Φανταστικό θέατρο, διασκευή/δραματοποίηση/σκηνοθεσία Μαγδαλένα Ζήρα, σκηνογραφία Δημήτρης Αληθινός, Γιώργος Τσαγγάρης, ενδυματολογία Έλενα Κατσούρη,

μουσική Αντώνης Αντωνίου, χορογραφία Λία Χαράκη, κρουστά Ευριπίδης Δίκαιος, σχεδιασμός φωτισμών Γιώργος Λάζογλου, ηθοποιοί: Μαρίνα Βρόντη, Άντρια Ζένιου, Νεκτάριος Θεοδώρου, Βαλεντίνος Κόκκινος, Ανδρέας Κούτσουμπας, Τζωρτζίνα Τάτση. (Πρεμιέρα 16 Μαΐου 2015, Δημοτικό Μουσείο Χαρακτικής Χαμπή στη Λευκωσία).

2016

Happymess, Paravan Proactions, σκηνοθεσία/δραματουργία/σκηνογραφία/κοστούμια Μελίτα Κούτα, Χάρης Καυκαρίδης, συγγραφή Σταύρος Λαμπράκης σε συνεργασία με τους ηθοποιούς, μουσική Αντώνης Αντωνίου, κίνηση Παναγιώτης Τοφή, φωτισμοί Καρολίνα Σπύρου, βίντεο Μιχάλης Ασιήκκας, βοηθός σκηνοθεσίας/σκηνογραφίας Άντρια Ευαγόρου, ηθοποιοί: Μάριος Κακουλλή, Στέλιος Καλλιστράτης, Μαρία Παπακώστα, Άντονι Παπαμιχαήλ, Λουκία Πιρίδου, Πολυξένη Σάββα. (Πρεμιέρα 8 Οκτωβρίου 2016, Υπόγειο Πολιτιστικού Ιδρύματος Βλαδίμηρος Καυκαρίδης).

Ubu Roi του Alfred Jarry, Ludens Ensemble στο πλαίσιο του Πάφος17, σκηνοθεσία/καλλιτεχνική διεύθυνση Φίλιππος Φιλίππου, σκηνοθεσία/δραματουργία, DJ Βαγγέλης Μακρυγιαννάκης, μετάφραση Kenneth McLeish, Video Visual Artist Moyra Campbell Stage, σκηνικά/κοστούμια Παναγιώτης μπάρας, σχεδιασμός φωτισμού Brian Holt Puppeteer, μαριονέτες Gavin Glover, τεχνικός ήχου/εικόνας Πέτρος Τσαφταρίδης, βοηθός Σκηνοθέτης Ισιδώρα Μπουζιούρη, περφόρμερς: Adam Tompa , Dylan Read, Jenny Lynn, Περσεφόνη Γεραγγέλου. (Πρεμιέρα 28 Οκτωβρίου 2016, Παλιό Παγοποιείο Πάφος).

Αισθητή η μείωση της σκόνης από αύριο, Enact theatre group, δραματουργία Μαρίνα Μακρή, Έλενα Καλλινίκου, Δημήτρης Χειμώνας, βοηθός παραγωγής/φωτισμός Εβίτα Ιωάννου, βίντεο Κύρος Παπαβασιλείου, performers: Μαρίνα Μακρή, Έλενα Καλλινίκου, Δημήτρης Χειμώνας. (Πρεμιέρα 21 Νοεμβρίου 2016, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Δεν θα το βρεις, Υπερβατικό θέατρο, συγγραφή/σκηνοθεσία Ελένη Κοσμά, μουσική/σχεδιασμός ήχου Χριστίνα Γεωργίου, κίνηση Έλσα Σουρουλλά, περφόρμερ Κορίνα Κονταξάκη. (Πρεμιέρα 27 Νοεμβρίου 2016, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος).

Ημουν η Λυσιστράτη – Εκτός του Αντώνη Γεωργίου, Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία/προσαρμογή Lukasz Walewski , δραματουργός/βοηθός σκηνοθέτης Κωσταντίνα

Peter, ηθοποιοί: Μαρίνα Μανδρή, Άντρια Ζένιου, Έλενα Καλλινίκου, Μαρίνα Μακρή.
(Πρεμιέρα 1 Ιουλίου 2016, Πλατεία Μουττάλλου Πάφος).

Νίτσα του Γιώργου Τριλλίδη, Fresh Target Theatre Ensemble, σκηνοθεσία Πάρις Ερωτοκρίτου, σκηνικά Γιώργος Γιάννου, μουσική διδασκαλία Βίκυ Αναστασίου, κίνηση Παναγιώτης Τοφή, κοστούμια Ρέα Ολυμπίου, σχεδιασμός ήχου Γιάννης Χριστοφίδης, συνεργάτης σκηνοθέτης Μαρία Καρολίδου, σχεδιασμός φωτισμού Alexander Jotovic, ηθοποιοί: Νίκη Δραγούμη, Παναγιώτα Παπαγεωργίου, συμμετέχουν Νάγια Αναστασιάδου, Άντρια Αυγουστή, Μαρία Βασιλείου, Εύρη Δημητρίου Χριστίνα Δημητρίου, Ελπίδα Καρυοπούλη, Κωνσταντίνα Μενοίκου, Λίνα Μικελλίδου, Δήμητρα Χατζηγιάννη. (Πρεμιέρα 1 Απριλίου 2016, Σπούντικ).

Νυχταλούδα, Παραπλεύρως Παραγωγές, κείμενο/σκηνοθεσία/μουσική Ευριπίδης Δίκαιος, σκηνικά ομάδα, κοστούμια Άντρια Ευαγόρου, τεχνική υποστήριξη Αχιλλέας Μουσικής, ηθοποιοί: Vishal Dogra, Φώτης Αποστολίδης, Σάββας Μενοίκου, Αντρέας Κούτσουμπας, Άντρη Κυριαζή, Αντρέας Παπαμιχαλόπουλος, Αθηνά Σάββα. (Πρεμιέρα 6 Μαΐου 2016, Σατιρικό Θέατρο).

Ο μεγάλος περίπατος του Πέτρου της Άλκης Ζέη, ΘΟΚ, δραματοποίηση Σάββας Κυριακίδης, Τάκης Τζαμαργιάς, σκηνοθεσία Τάκης Τζαμαργιάς, σκηνικά/κοστούμια Εδουάρδος Γεωργίου, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, στίχοι τραγουδιών Δημήτρης Ζαβρός, Νέβι Κανίνια, μουσική διδασκαλία Χριστίνα Αργύρη, κίνηση Έλενα Χριστοδουλίδου, video art Χρήστος Δήμας, σχεδιασμός φωτισμών Γεώργιος Κουκουμάς, ακουστικός σχεδιασμός Γιώργος Χριστοφή, βοηθός σκηνοθέτης Θέμης Νικολάου, βοηθοί σκηνογράφου/ενδυματολόγου Ελένη Ιωάννου, Έλλη Εμπεδοκλή, ηθοποιοί: Γιάννης Καραούλης (Πέτρος), Φανή Γεωργακοπούλου (Αντιγόνη), Ντίνα Μιχαλίδη (Μαμά), Σώτος Σταυράκης (Μπαμπάς), Ανδρέας Βασιλείου (Παππούς), Αντώνης Χαντζής (Άγγελος/Ιταλός Στρατιώτης Β'), Ηλίας Ανδρέου (Σωτήρης), Άννα Γιαγκιώζη (Κυρία Λεβέντη), Άντρεα Δημητρίου (Ρίτα), Μικαέλλα Θεοδουλίδου (Νιούρα/Κορίτσι/Κυρία Ερυθρού Σταύρου/Κουκλοπαίκτης Β'), Αντρέας Μακρής (Γιάννης), Στέλιος Καλλιστράτης (Αχιλλέας/Γκούντερ/Ιταλός Στρατιώτης/Ψηλέας), Βικτώρια Φώτα (Δροσούλα), Δημήτρης Μαχαίρας (Κώστας Αγαρινός/Διερμηνέας/Κος Λουκάτος/Κουκλοπαίκτης). (Πρεμιέρα 9 Οκτωβρίου 2016).

Πείνα του Χαράλαμπου Γιάννου, ΕΘΑΛ, σκηνοθεσία Μαρίνα Βρόντη, σκηνικά/κοστούμια Γιώργος Γιάννου, μουσική επιμέλεια Βέρθερος, βοηθός σκηνοθέτης Έλλη Κατωδρύτου, σχεδιασμός φωτισμών Βασίλης Πετεινάρης, ηθοποιοί: Παναγιώτα Παπαγεωργίου (Μητέρα), Στέλιος Ανδρονίκου (Πατέρας), Βασίλης Χαραλάμπους (Γιός), Τζωρτζίνα Τάτση (Γιατρός/Γιαγιά/Θείος). (Πρεμιέρα 14 Μαΐου 2016, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

Προμηθέας, Εικόνα 1, ανεξάρτητη παραγωγή, σύλληψη/σκηνοθεσία/σκηνική εγκατάσταση/φωτισμοί Στέφανος Δρουσιώτης, δραματουργία Σίμος Ζένιος, ηχητική σύνθεση Γιώργος Πούλιος, βοηθός σκηνοθέτης Εβίτα Ιωάννου, ηχοληψία Χάρης Νικολάου, περφόρμερ Προκόπης Αγαθοκλέους. (Πρεμιέρα 6 Μαΐου 2016, Ριάλτο Λεμεσός).

Αφηγήσεις γυναικών της Νίκης Μαραγκού, Prima Lux, σκηνοθεσία Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, ηθοποιοί: Λένια Σορόκου, Πόπη Αβραάμ, Έλενα Δημητρίου, Άννα Γιαγκιώζη, Μυρσίνη Χριστοδούλου. (Πρεμιέρα 26 Σεπτεμβρίου 2016, Αρχοντικό Ιεροδιακόνου, Πολιτιστικό Εργαστήρι Αγίων Ομολογητών).

2017

Dark Vanilla Jungle του Philip Ridley, ανεξάρτητη παραγωγή, σκηνοθεσία/μετάφραση/διασκευή Εβίτα Ιωάννου, δραματουργία/καλλιτεχνική επιμέλεια Φωτεινή Μιχαηλίδου, ηχητικό τοπίο Κασιανή Κάππελος, ήχος Μαριάννα Μιχαήλ, βίντεο Νικόλας Κάσινος, ηθοποιοί Έλενα Καλλινίκου. (Πρεμιέρα 25 Νοεμβρίου 2017, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Egoland, Theater Collective Srsly Yours σε συμπαραγωγή με το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος, σκηνοθεσία/δραματουργία Achim Wieland, συν-δραματουργία Μάριος Ιωάννου, έρευνα/σύμβουλος δραματουργίας Ράνια Ιακώβου, κείμενο σε συνεργασία με δραματουργούς, συνεργάτες και περφόρμερ, βοηθός σκηνοθέτης Δημήτρης Χειμωνάς, περιβάλλον/φωτισμός Δημήτρης Χειμωνάς και Achim Wieland, κοστούμι Martin Nick Alexandersson, ήχος Per-Linus Westbert /Timmie Strandberg, περφόρμερ Martin Nick Alexandersson. (Πρεμιέρα 28 Μαρτίου 2017, Ριάλτο Λεμεσός).

Remote Pafos, Rimini Protokoll στο πλαίσιο του Πάφος17, ηθοποιοί κοινό. (Πρεμιέρα 3 Νοεμβρίου, Πάφος).

The Carte Blanche Tribe in Pafos στο πλαίσιο του Πάφος17, Carte Blanche, ηθοποιοί: Kristofer Krarup, Connie Tronbjerg, Marieke Breynne, Jean-Marie Oriot, Julie Seiller, Benoit Gasnier, Sarah John, Sara Topsøe-Jensen και κοινό. (Πρεμιέρα 20 Οκτωβρίου 2017, Πάφος).

Απαγορευμένες Ιστορίες, Ludens Ensemble στο πλαίσιο του Πάφος17, σκηνοθεσία/συνεντεύξεις Φίλιππος Φιλίππου, σκηνοθεσία/δραματουργία, Βαγγέλης Μακρυγιαννάκης, μουσική επιμέλεια Ισίδωρα Μπουζιούρη, σκηνικά Rubén San Roman, κοστούμια Marta Aspe, Visuals Ludens Ensemble, σχεδιασμός φωτισμού Brian Holt, περφόρμερς: Adam Tompa, Περσεφόνη Γεραγγέλου, Jenny Logan, Ισίδωρα Μπουζιούρη, Φίλιππος Φιλίππου, Βαγγέλης Μακρυγιαννάκης. (Πρεμιέρα 4 Δεκεμβρίου 2017, Μαρκίδειο Θέατρο της Πάφου).

Εγκλημα και τιμωρία του Fedor Dostojevskij, Θέατρο Διόνυσος, δραματουργική μεταφορά/σκηνοθεσία Γιάννης Ιορδανίδης, σκηνικά Άντης Παρτζίλης, κοστούμια Μαρίζα Παρτζίλη, μουσική Χριστίνα Γεωργίου, φωτισμοί Καρολίνα Σπύρου, video art Άλκης Σδούγκος, βοηθός σκηνοθέτη Στέφανος Σωτηρίου, Β' βοηθός σκηνοθέτη Εύρος Βασιλείου, ηθοποιοί: Ανδρέας Τσουρής (Πορφύρη Πετρόβιτς/ανακριτής), Γιώργος Αναγιωτός (Ροντιόν Ρομάνοβιτς Ρασκόλνικοφ), Νίκη Δραγούμη (Σόνια Μαρμελάντοβα, πόρνη), Χριστόδουλος Μαρτάς (Αλεξάντρ Γρηγόριεβιτς Ζαμιότοβ, βοηθός ανακριτή), Γιώργος Κυριάκου (Ντμίτρι Ραζουμίχιν/ φίλος του Ρασκόλνικοφ), Θανάσης Δρακόπουλος (Γιούρι/γουνναράς/Φύλακας), Εύρος Βασιλείου (Πελάτης της Σόνια/Νικολαΐ Ντεμέντιεφ/μπογιατζής). Επίσης στην παράσταση ακούγεται η φωνή της Δέσποινας Μπεμπεδέλη (Αλιόνα Ιβάνοβνα) και του Αχλλέα Γραμματικόπουλου (Αστυνομικός). (Πρεμιέρα 20 Οκτωβρίου 2017).

Ενώνοντας τη Μεσόγειο, στο πλαίσιο του Πάφος17, σύλληψη/διεύθυνση/περφόρμερ Μάριος Ιωάννου, καλλιτεχνική διεύθυνση Achim Wieland, σκηνογραφία/ενδυματολογία Έλενα Κοτασβίλη, Αλέξης Βαγιάνος, περφόρμερς: Reda Amrani, Şafak Ersözlü, Eslam Essa, Μάριος Ιωάννου, Nicolas Rochette, Raúl Moreno Supervia. (Πρεμιέρα 15 Αυγούστου 2017, Θαλασσινές Σπηλιές Πέγεια Πάφος).

Η Αϊσέ πάει διακοπές βασισμένο στο μυθιστόρημα της Κωνσταντίας Σωτηρίου (2017), ομάδα Σόλο για Τρεις και Θέατρο Αντίλογος, σκηνοθεσία Μαρία Μανναρίδου-Καρσερά, διασκευή/δραματοποίηση Μαρίνα Βρόντη, Βαλεντίνος Κόκκινος, σκηνικά Στέλλα Πάρπα, κοστούμια Έλενα Κατσούρη, Θέλμα Κασουλίδου, μουσική επιμέλεια Χάρης Χαραλάμπους, σχεδιασμός φωτισμού Σταύρος Τάρταρης, ηθοποιοί: Πόπη Αβραάμ, Κωνσταντίνος Αλκιβιάδης, Ηλιάννα

Κάκκουρα, Αντρούλα Ηρακλέους, Χριστίνα Χριστόφια. (Πρεμιέρα 18 Μαρτίου 2017, Θέατρο Δέντρο).

Η αλήθεια για την Αφροδίτη, στο πλαίσιο του Πάφος17, σκηνοθεσία Γιώργος Ροδοσθένους, μουσική Δημήτρης Ζαβρός, περφόρμερς: Μαρλέν Αγγελίδου, Παναγιώτης Μπρατάκος, Tom Colley, Johnny Gould, Valery Rodriguez, Άντης Ροδοσθένους, Μαρίνος Ροδοσθένους, Ελεονόρα Ρούσου, Τζωρτίνα Τάτση, Δημήτρης Ζαβρός. (Πρεμιέρα 28 Ιουλίου 2017, Ξενοδοχείο ΑΛΜΥΡΑ Πάφος).

Η νύχτα των δολοφόνων (διασκευή του *Night of the Assassins* του José Triana), Point To Contemporary Theater, μετάφραση/ διασκευή/σκηνοθεσία/μουσική Ευριπίδης Δίκαιος, σκηνικά/κοστούμια Ευαγγελία Ονουφρίου, σχεδιασμός φωτισμού Ευριπίδης Δίκαιος, Νικόλας Δημητρίου, ηθοποιοί: Λήδα Καραγιάννη, Ευαγγελία Νικολάου, Νικόλας Δημητρίου. (Πρεμιέρα 9 Δεκεμβρίου 2017, WhereHaus 612 Λευκωσία).

Ιφιγένεια εν Αυλίδι του Ευριπίδη, Φανταστικό Θέατρο, διασκευή/σκηνοθεσία Μαγδαλένα Ζήρα, σκηνικά/κοστούμια Έλενα Κατσούρη, μουσική Αντώνης Αντωνίου, χορογραφία Φώτης Νικολάου, σχεδιασμός φωτισμού Καρολίνα Σπύρου, ηθοποιοί: Ειρήνη Ανδρέου, Φώτης Αποστολίδης, Νίκη Δραγούμη, Στέλιος Καλλιστράτης, Βαλεντίνος Κόκκινος, Ανδρέας Κούτσουμπας, Παναγιώτα Παπαγεωργίου, Ανδρέας Τσέλεπος, χορός Βάρσια Αδάμου, Αλέξια Αλέξη, Μαρία Ιακωβίδου, Χρύσα Νικολάου, Ανδρέας Λουκά, Τάριελ Μπερίτζε. (Πρεμιέρα 23 Ιουλίου 2017, Νεκρή Ζώνη Λευκωσία).

Ντερόλ-Σμύρνη 1922 του Δημήτρη Καραγιάννη, Θέατρο Ένα, διασκευή/σκηνοθεσία/σχεδιασμός φωτισμού Αντρέας Χριστοδουλίδης, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Γαβριήλ, Σωτήρης Μεστάνας, Τίνα Λεωνορά, Έφη Χαραλάμπους. (Πρεμιέρα 22 Σεπτεμβρίου 2017).

Πέρσες του Αισχύλου, συμπαραγωγή του Μίτου με το Grotowski Institute στη Wroclaw, σκηνοθεσία/κίνηση Lukasz Walewski , δραματουργική επεξεργασία/απόδοση/ β. σκηνοθέτις Κωσταντίνα Peter, έρευνα Κωσταντίνος Μελίδης, σκηνικός χώρος Έλενα Κοτασβίλη, Αλέξης Βαγιανός, κοστούμια Μυρτώ Σαρμά, μουσική Lukasz Walewski σε συνεργασία με τους μουσικούς, video Χρίστος Γεωργίου, σχεδιασμός φωτισμού Αλεξάντερ Γιότοβιτς, περφόρμερς: Προκόπης Αγαθοκλέους, Στέφανη Χαρίτου, Μιχάλης Ασιήκας, Γιώργος

Ονησιφόρου, Αντώνης Κατσαρής, χορός Mieczyslaw Litwinski, Daniel Monski, Στέφανος Φίλος, Ηλίας Σωφρονίδης. (Πρεμιέρα 28 Απριλίου 2017, Αττικόν Πάφος).

Σε στενό οικογενειακό κύκλο του Alexander Ostrovsky, Fresh Target Theatre Ensemble, σε σκηνοθεσία Πάρι Ερωτοκρίτου, σκηνικά Γιώργος Γιάννου, κίνηση Παναγιώτης Τοφή, κοστούμια Ρέα Ολυμπίου, φωτισμοί Alex Jotonic, βοηθός σκηνοθέτης Νέδη Αντωνιάδη, μουσική επιμέλεια Βασιλική Αναστασίου, ηθοποιοί: Παναγιώτα Παπαγεωργίου, Νίκη Δραγούμη, Ανδρέας Παπαμιχαλόπουλος, Γιάννης Μίνως, Στέφανος Πίττας, Ειρήνη Καραγιώργη, Λουκία Πιερίδου. (Πρεμιέρα 30 Απριλίου 2017, Σπούτνικ).

Τρωάδες του Ευριπίδη, στο πλαίσιο του Πάφος17, σκηνοθεσία/σκηνική εγκατάσταση Θεόδωρος Τερζόπουλος, βοηθός σκηνοθέτης Σάββας Στρούμπος, μουσική Παναγιώτης Βελιανίτης, κοστούμια Λουκία, φωτισμοί Θεόδωρος Τερζόπουλος, Κωνσταντίνος Μπεθάνης, ηθοποιοί: Δέσποινα Μπεμπεδέλλη, Σοφία Χίλλ, Νιόβη Χαραλάμπους, Προκόπης Αγαθοκλέους, Ανδρέας Φυλακτού, Εβελίνα Αραπίδη, Ajla Hamzic (Βοσνία), Hadar Barabash (Ισραήλ), Sara Ipsa (Κροατία), Evelyn Asouant (Συρία), Erdogan Kavaz. (Πρεμιέρα 7 Ιουλίου 2017, Αρχαίο Ωδείο Πάφου).

Χώμα της Μελίνας Παπαγεωργίου, ΕΘΑΛ, σκηνοθεσία Μαγδαλένα Ζήρα, σκηνικά/κοστούμια Γιώργος Γιάννου, μουσική επιμέλεια Αντώνης Αντωνίου, σχεδιασμοί φωτισμών Καρολίνα Σπύρου, ηθοποιοί: Ειρήνη Ανδρέου (Γυναίκα), Στέλιος Καλλικράτης (Ανδρας). (Πρεμιέρα 8 Μαρτίου 2017, Τεχνοχώρος ΕΘΑΛ).

Η Φόνισσα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, Θέατρο Κράμα, διασκευή/σκηνοθεσία Σπύρος Αντωνέλλος, σκηνικά/κοστούμια Σταύρος Αντωνόπουλος, μουσική Κώστας Κακογιάννης, στίχοι τραγουδιών Πάμπος Κουζάλης, βοηθός σκηνοθέτης Δέσποινα Χρυσάνθου, ηθοποιοί: Ιωάννα Σιαφκάλλη, Μαρία Μιχαήλ, Φανή Σωκράτους, Αστέρω Κυπριανού, Φάνη Πέτσα, Μιράντα Νυχτίδου, Ελεάνα Χαραλάμπους, Γιώργος Χριστοδούλου, Κώστας Κωνσταντίνου, Κωνσταντίνα Μενοίκου. (Πρεμιέρα 3 Νοεμβρίου 2017. Κινηματοθέατρο Πάνθεον Λευκωσία).

2018

Tea ceremony, Theater Collective Srsly Yours, σκηνοθεσία/δραματουργία Achim Wieland, κείμενο Achim Wieland, Μάριος Ιωάννου, κίνηση/χορογραφία Αλέξης Βασιλείου, φωτισμός

Βασίλης Πετεινάρης, ενδυματολόγος Ιωάννα Τσάμη, βίντεο Stephan Metzner, ηθοποιός Μάριος Ιωάννου. (Πρεμιέρα 27 Μαΐου 2018, Ριάλτο).

Αναγέλαστα: λογιών λογιών γεναίτιζες, Παραπλεύρως Παραγωγές, σύλληψη/σκηνοθεσία/δραματουργία Μαρία Κυριάκου, ποίηση Στέλλα Βοσκαρίδου Οικονόμου, σκηνική εγκατάσταση Έλενα Κοτασβήλι, κοστούμια Έλενα Κοτασβήλι, Λόρνα Λαδόμματος, σχεδιασμός ήχου Πάνος Μπαρτζής, σχεδιασμός φωτισμού Alexander Jotovic, βοηθός σκηνοθέτις Εύη Χατζηπιερή, ηθοποιοί: Άντρια Ζένιου, Έλενα Καλλινίκου, Μαρία Καυκαρίδου, Μαρίνα Μακρή, Παντελίτσα Μαυρογιάννη, Λουκία Περίδη, Πολυξένη Σάββα. (Πρεμιέρα 8 Μαΐου 2018, Πολιτιστικό Κέντρο Εγκώμιο Λευκωσία).

Δρόμοι κροκοδείλων, σύλληψη/σκηνοθεσία/δραματουργία/σκηνικά/κοστούμια Μελίτα Κούτα, Χάρης Καυκαρίδης, δραματουργική επεξεργασία/μετάφραση/κείμενα Ευριπίδης Δίκαιος, κινησιολογία Παναγιώτης Τοφή, μουσική/σχεδιασμός ήχου Αντώνης Αντωνίου, σχεδιασμός προβολών Άννα Φωτιάδου, σχεδιασμός φωτισμών Σταύρος Ευλαμπίου, βοηθός σκηνογράφος Ελένη Ιωάννου, ειδική εικαστική κατασκευή Σιμώνη Φιλίππου, ηθοποιοί: Lukasz Walewski , Βιολέττα Θεοδωρίδου, Βασιλική Κυπραίου, Άντονι Παπαμιχαήλ, Αρίστη Σπύρου, Ιωάννης Χόρτης. (Πρεμιέρα 2 Δεκεμβρίου 2018, Αποθήκες ΘΟΚ).

Κραυγή του Tennessee Williams, Θέατρο Αντίλογος, μετάφραση Έλλη Παπακωνσταντίνου, Αθηνά Μαξίμου, σκηνοθεσία Εβίτα Ιωάννου, σκηνικά/κοστούμια Εδουάρδος Γεωργίου, μουσική Δημήτρης Σπύρου, σχεδιασμός φωτισμού Σταύρος Τάρταρης, ηθοποιοί: Θανάσης Ιωάννου, Νιόβη Χαραλάμπους. (Πρεμιέρα 5 Δεκεμβρίου 2018, Flea Theatre).

Λαχταρώ της Σάρα Κέιν, μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, σκηνοθεσία Θανάσης Γεωργίου, μουσική Δημήτρης Σπύρου, κίνηση Φώτης Νικολάου, σκηνικά Έλενα Κοτασβήλι, κοστούμια Κωνσταντίνα Ανδρέου, δραματουργική συνεργασία Δημήτρης Καλακίδης, σχεδιασμός φωτισμών Σταύρος Ευλαμπίου, ηθοποιοί: Θανάσης Γεωργίου, Άντρια Ζένιου, Μάριος Κωνσταντίνου, Στέλα Φυρογένη. (Πρεμιέρα 5 Απριλίου 2019, Αποθήκες ΘΟΚ).

Ο δάσκαλος μας εν τρολ (διασκευή του *Our Teacher's a Troll* του Dennis Kelly), ομάδα Λουμπάγκο και το Θέατρο Τσέπης, μετάφραση/διασκευή Νιόβη Χαραλάμπους, Γιώργος Κυριάκου, σκηνοθεσία Γιώργος Κυριάκου, σκηνικά/κοστούμια Ελένη Ιωάννου, σχεδιασμός φωτισμού Βασίλης Πετεινάρης, κίνηση Εύα Καλομοίρη, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Σωκράτους, Τζούλη Γρηγορίου, Μικαέλλα Θεοδουλίδου, Γιώργος Κυριάκου, Ιωάννα Κορδάτου, Βασίλης

Χαραλάμπους, Θέκλα Φλουρή, Εύα Καλομοίρη. (Πρεμιέρα 3 Σεπτεμβρίου 2018, Παλιό Ξυδάδικο Λεμεσός).

Πέτα στον αέρα, Enact theatre group, σκηνοθεσία/κείμενο/δραματουργία enact theatre group, εικαστική επιμέλεια Στέφανος Δρουσιώτης, σχεδιασμός φωτισμού Μαρίνος Χαραλάμπους, περφόρμερς: Μαρίνα Μακρή, Έλενα Καλλινίκου. (Πρεμιέρα 13 Απριλίου 2018, Πολιτιστικό Ίδρυμα Άρτος Λευκωσία).

ΤΟΥΓΙΑ ή Ο φιλήδονος Σουλτζ, μετάφραση/δραματουργία/σκηνοθεσία Ευριπίδης Δίκαιος, ηθοποιοί: Lukasz Walewski , Βιολέτα Θεοδωρίδου, Βασιλική Κυπραίου, Άντονι Παπαμιχαήλ, Αρίστη Σπύρου, Ιωάννης Χόρτης, Ευριπίδης Δίκαιος. (7 Νοεμβρίου 2018, Αποθήκες ΘΟΚ).

Φούστα Μπλούζα των Θανάση Παπαθανασίου-Μιχάλη Ρέππα, ανεξάρτητη παραγωγή, διασκευή Χριστιάνα Αρτεμίου, σκηνοθεσία Κώστας Καζάκας, βοηθός σκηνοθέτης Ναστάζια Χριστοδούλου, σκηνικά/κοστούμια Μόνικα Χατζηβασιλείου, φωτισμός Καρολίνα Σπύρου, ηθοποιοί: Κώστας Καζάκας, Έλενα Ευσταθίου, Μιχάλης Μουστάκας, Σοφία Καλλή, Έλενα Χριστοφή, Χριστιάνα Αρτεμίου, Μιχάλης Σοφοκλέους, Χάρης Αριστείδου και Μαρία Παπακώστα. (Πρεμιέρα 22 Μαρτίου 2018, Κινηματοθέατρο Πάνθεον Λευκωσία).

2019

Βάφ'τα μαύρα αλά κυπριακά (διασκευή του *Βάφ'τα μαύρα* των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα), ανεξάρτητη παραγωγή, διασκευή Μαρίνα Φραγκεσκίδου, σκηνοθεσία Κώστας Καζάκας, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, σχεδιασμός Φωτισμού Νίκος Μυλωνάς, ηθοποιοί: Κώστας Καζάκας, Έλενα Ευσταθίου, Έλενα Χριστοφή, Ζωή Κυπριανού, Μιχάλης Μουστάκας, Εύρος Βασιλείου, Μαρία Παπακώστα, Αντρέας Παπαμιχαλόπουλος, Ειρήνη Σαλάτα. (Πρεμιέρα 29 Νοεμβρίου 2019, Θέατρο ΠΑΣΥΔΥ).

Η Γυναίκα που μαγείρεψε τον άνδρα της της Debbie Issit, Θέατρο Σκάλα, μετάφραση Γιόλα Κλείτου, διασκευή Χρήστος Γρηγοριάδης, σκηνοθεσία Νίκος Νικολαΐδης, σκηνικά/κοστούμια Θέλμα Κασουλίδου και Μαρία Γεωργίου, μουσική επιμέλεια Χρήστος Γρηγοριάδης, σχεδιασμός Φωτισμών Miroslav Sdravkon, ηθοποιοί: Μαρίνα Βρόντη, Σοφοκλής Κασκαούνιας, Σκεύη Παπαμιλιτιάδους. (Πρεμιέρα 26 Ιανουαρίου 2019, Παττίχειο θέατρο «Σκάλα»).

Ο θεός Γιάννης του Αντώνη Γεωργίου, Θέατρο Versus, σκηνοθεσία/μουσική επιμέλεια Ευριπίδης Δίκαιος, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, φωτισμός Αλεξάντερ Γιότοβιτς, ηθοποιοί: Κωνσταντίνος Αλκιβιάδης, Δημήτρης Αντωνίου, Δήμητρα Δημητριάδου, Χάρης Ευριπίδου, Σάββας Μενοίκου, Γιολάντα Χριστοδούλου. (Πρεμιέρα 22 Φεβρουαρίου 2019, Β' Δημοτική Αγορά (Θέατρο Ένα) Λεμεσού).

Ο μικρός πρίγκιπας του Antoine de Saint-Exupéry, ανεξάρτητη παραγωγή, μετάφραση στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο Ιάκωβος Χατζηπιαρής, σκηνοθεσία Κώστας Σιλβέστρος, θεατρική προσαρμογή κειμένου Αντρέας Νικολαΐδης, σκηνικά/κοστούμια Κωνσταντίνα Ανδρέου, ηθοποιός Γιάννης Μίνως. (Πρεμιέρα 24 Μαΐου 2019, Στέγη Σύγχρονου Χορού Λεμεσού).

Οι μαννοί (διασκευή των *Ηλιθίων* του Neil Simon), Θέατρο Σκάλα, μετάφραση/διασκευή στην Μιχάλης Τερλικκός, σκηνοθεσία Ανδρέας Μελέκης, σκηνικά/κοστούμια Λάκης Γενεθλής, μουσική/μουσική επιμέλεια Βαλεντίνος Βαλιαντή, ηθοποιοί: Σοφοκλής Κασκαούνιας, Ζωή Κυπριανού, Ανδρέας Μελέκης, Χρίστος Τουμάζου, Φοίβος Γεωργιάδης, Μόνικα Μελέκη, Μαρία Ζορλή, Δημήτρης Χ' Παύλου, Ειρήνη Αθανασίου, Χρίστος Κυριάκου. (Πρεμιέρα 1 Ιουνίου 2019, Παττίχειο θέατρο «Σκάλα»).

Συμπέθεροι από το Μπάκιγχαμ (διασκευή του *Συμπέθεροι απ' τα Τίρανα* των Θανάση Παπαθανασίου- Μιχάλη Ρέππα), Pirasmos Productions, διασκευή/σκηνοθεσία Λώρης Λοϊζίδης, ηθοποιοί Λώρης Λοϊζίδης, Φώτης Γεωργίδης, Μιχάλης Σοφοκλέους, Σοφία Καλλή, Πένυ Φοινίρη, Μαρίνα Βρόντη, Στέλλα Φιλιππίδου, Γιώργος Ευαγόρου, Σαββίνα Γεωργίου. (Πρεμιέρα 13 Ιουνίου 2019, Δημοτικό αμφιθέατρο Ιδαλίου).

2020

Το παράδειγμα του δόκτορα Κόρτσακ του Ντέιβιντ Γκρεγκ, σκηνοθεσία Γιάννης Καραούλης, δραματουργία Ελένη Μολέσκη, μετάφραση Σοφία Γρηγορίου, Γιάννης Καραούλης, σκηνικά-κοστούμια Ελένη Ιωάννου, μουσική Χριστίνα Γεωργίου, κίνηση Έλενα Χριστοδουλίδου, βοηθός Σκηνοθέτης Ειρήνη Ανδρέου, ηθοποιοί: Μικαέλλα Θεοδουλίδου, Παναγιώτης Λάρκου, Αντρέας Μακρής, Τάριελ Μπερίτζε. (Πρεμιέρα 15 Ιανουαρίου 2020, Θέατρο Αποθήκες ΘΟΚ).

ISBN 978-9963-695-70-6