

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Το Θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο

Μαρία Κυριάκου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

Μάιος 2016

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Το Θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο

Μαρία Κυριάκου

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Άννα Τσίχλη**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2016

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να επιχειρήσει μια χαρτογράφηση των ελληνοκυπριακών ομάδων και των παραστάσεών τους, που ασχολήθηκαν ή ασχολούνται ακόμα, με το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο. Η περίοδος που εξετάζεται αρχίζει από το 1988, όταν εμφανίζεται για πρώτη φορά το είδος, και τελειώνει με παραστάσεις που ανέβηκαν μέχρι και το 2015.

Για να οριοθετηθεί μια βάση στην οποία κατηγοριοποιείται μια παράσταση ως θέατρο της επινόησης, παρουσιάζεται αρχικά μια σύντομη εισαγωγή στο είδος. Έτσι το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει επιγραμματικά τους διάφορους ορισμούς που δόθηκαν, από θεωρητικούς αλλά και δημιουργούς, στη συνέχεια κάνει μια μικρή ιστορική αναδρομή των καταβολών του και της εξέλιξής του μέχρι σήμερα, και τέλος δίνει μια - όχι εξαντλητική - λίστα των χαρακτηριστικών του. Το δεύτερο κεφάλαιο κάνει μια πολύ επιγραμματική εισαγωγή στο κυπριακό θεατρικό τοπίο από το 1960, μέχρι και την εμφάνιση των πρώτων θεατρικών πειραματισμών. Έπειτα παρουσιάζεται η καταγραφή των ομάδων του θεάτρου της επινόησης και των παραστάσεών τους, η οποία περιλαμβάνει το προφίλ της κάθε ομάδας, περιγραφή των παραστάσεών της, εντοπισμό των χαρακτηριστικών του θεάτρου της επινόησης, καθώς και την πρόσληψή της από την κριτική όπου αυτό είναι εφικτό. Συνολικά καταγράφεται η πορεία επτά ανεξάρτητων θεατρικών ομάδων, οι οποίες είναι: Συλλογικό Θέατρο, Rooftop Theatre Group, Paravan Proactions, Ομάδα One/Off, Θεατρική Ομάδα Persona, Θέατρο Δέντρο και Ομάδα ÀVENDRE. Περιλαμβάνονται επίσης, δύο παραγωγές του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου, καθώς και μία ανεξάρτητη παραγωγή με τίτλο *Fear Industry* (2014) σε σκηνοθεσία Achim Wieland. Το τρίτο κεφάλαιο εντοπίζει τις τάσεις και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προκύπτουν μέσα από την χαρτογράφηση. Στη συνέχεια, χρησιμοποιεί τα πορίσματα για να εστιάσει στη σχέση της παράστασης με το κοινό, επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα: Πώς το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο αμφισβητεί τις βεβαιότητες του κύριου θεατή;

Έχοντας μελετήσει την πορεία του θεάτρου της επινόησης στην Κύπρο μέσα από ένα θεωρητικό αλλά και πρακτικό πρίσμα, η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το κυπριακό θεατρικό τοπίο αποδεικνύεται γόνιμο για το είδος της επινόησης, εντούτοις πάσχει από θεσμική στήριξη για να μπορέσει να αναπτυχθεί και να εμπλουτιστεί.

Summary

The purpose of this master thesis is an attempt to record the Greek-Cypriot devised theatre companies and their performance activity in Cyprus. The period examined begins in 1988, a year that marks the first appearance of the genre, and ends with performances that were staged up until 2015.

In order to establish a framework in which to categorise performances as devised, this master thesis will initially make a general introduction to the genre of devised theatre. Thus, the first chapter will include various definitions as were given by theorists and artists, a brief history of its origins and evolution to date, as well as a non-exhaustive list of its characteristics. The second chapter will give a very brief introduction to the Cyprus theatre scene beginning from 1960 until the appearance of the first signs of experimentation in theatre practice. It will then proceed with the presentation of the devised theatre companies and their performances, which will include: company profile, performance description focusing on devised theatre characteristics and critical reviews wherever these were available. The seven independent theatre companies presented are: Sylogiko Theatro, Rooftop Theatre Group, Paravan Proactions, Omada One/Off, Persona Theatre Company, Theatro Dentro and Omada ÀVENDRE. Two Cyprus Theatre Organization productions are also included, as well as the independent production *Fear Industry* (2014) directed by Achim Wieland. The third chapter identifies trends and special characteristics that arose from the recording of the companies and their performances. It then relates these findings on the relationship between audience and performance, by raising the question: How does devised theatre challenge the standard beliefs of the Cypriot audience?

Having studied the development of devised theatre in Cyprus, through a theoretical as well as a practical perspective, this master thesis will conclude that the Cypriot theatrical landscape has proved to be fertile ground for devised theatre. What it lacks however, is the institutional support that will enable it to grow and evolve.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ από καρδιάς την καθηγήτριά μου Άννα Τσίχλη, για όλη την πολύτιμη βοήθειά της, τις συζητήσεις, την έμπνευση, το υλικό, τις διορθώσεις, τη στήριξη και συμπαράστασή της, σε όλη τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας διατριβής. Ευχαριστώ επίσης τους δύο καλούς φίλους Αντώνη Γεωργίου και Άντρη Κωνσταντίνου για το αρχαιακό υλικό και τη μεγάλη προθυμία τους να βοηθήσουν άμεσα, σε οποιαδήποτε στιγμή τους χρειάστηκα. Ευχαριστώ θερμά όσους μου παραχώρησαν υλικό, συνεντεύξεις και πληροφορίες: την Αριάννα Οικονόμου, τον Κύρο Παπαβασιλείου και τη Μαρία Βαρνακκίδου, τη Μελίτα Κούτα, την Ελλάδα Ευαγγέλου, τη Λέα Μαλένη, τον Νίκανδρο Σαββίδη, τον Achim Wieland, την Αθηνά Κάσιου, τον Διομήδη Κουφτερό, τον Γιώργο Σαββινίδη, τον Χρίστο Γεωργίου (Κυπριακό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου), τον ΘΟΚ, τη Σταυρούλα Τσιπλάκου και τη Ζωή Βερβεροπούλου. Ευχαριστώ τις καθηγήτριες Αύρα Σιδηροπούλου και Δανάη Θεοδωρίδου που συναποτελούν τη τριμελή επιτροπή. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στη Ντίνα και τον Κυριάκο για όλη τη στήριξη και την αγάπη τους όλα αυτά τα χρόνια.

Την παρούσα διατριβή την αφιερώνω στην Εύη Χατζηπιερή με την ευχή να συνεχίσει να σκέφτεται κριτικά, να μελετά και να αναπτύσσει τη δημιουργικότητά της.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Η Προσωπική Εμπειρία ως Έναυσμα Δημιουργίας (μιας παράστασης ή μιας μεταπτυχιακής διατριβής)	1
--	---

Κεφάλαιο 1

Το Θέατρο της Επινόησης: Ορισμοί, καταβολές, χαρακτηριστικά	7
1.1 Ορισμοί: Η αρχή είναι το ήμισι του παντός	7
1.2 Καταβολές: Πρωτοπορία και περιθώριο	8
1.3 Χαρακτηριστικά (ή τα «σωστά συστατικά» για μια «επιτυχημένη συνταγή»)	10

Κεφάλαιο 2

Το Κυπριακό Τοπίο: Μια χαρτογράφηση	14
2.1 Πότε και Πως Εντοπίζεται η Νέα Πειραματική Φόρμα	14
2.2 Ομάδες και Παραστάσεις	16
2.2.1 Συλλογικό Θέατρο	17
2.2.2 Rooftop Theatre Group	19
2.2.3 Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου	25
2.2.4 Paravan Proactions	32
2.2.5 Ομάδα One/Off	39
2.2.6 Θεατρική Ομάδα Persona	48
2.2.7 Θέατρο Δέντρο	53
2.2.8 Ομάδα ÀVENDRE	57
2.2.9 <i>Fear Industry</i> σε Σκηνοθεσία Achim Wieland	61

Κεφάλαιο 3

Η Επινόηση στην Κύπρο	64
3.1 Τάσεις και Χαρακτηριστικά	64
3.2 Κοινό και Παράσταση: Η αμφισβήτηση των βεβαιοτήτων	71
3.2.1 Γλώσσα	72
3.2.2 Δραματουργία: Πρωτότυπο κείμενο	77
3.2.3 Ηθοποιός και Σωματικότητα	81
3.2.4 Σκηνικό Περιβάλλον και Χώρος Παράστασης	84

Επίλογος

Επινοώντας το Θεατρικό Μέλλον: Συμπεράσματα και προβληματισμοί	87
---	----

Παραρτήματα

A Πίνακας Παραστάσεων με Χρονολογική Σειρά	95
B Συνεντεύξεις Δημιουργών	96
B.1 Αντώνης Γεωργίου, Συγγραφέας	96
B.2 Λέα Μαλένη, Σκηνοθέτις	98
B.3 Αριάννα Οικονόμου, Χορογράφος	102
B.4 Κύρος Παπαβασιλείου, Σκηνοθέτης	104
B.5 Νίκανδρος Σαββίδης, Ηθοποιός	106

Βιβλιογραφία	108
---------------------------	-----

Πίνακας Φωτογραφιών

1. *Masa* (2006)
2. *Performing the Experience* (2008)
3. *Performing the Experience* (2008)
4. *Καρδιά* (2009)
5. *Καρδιά* (2009)
6. *XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010)
7. *XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010)
8. *On/Off (Life Cuts)* (2007)
9. *In Two Minds* (2010)
10. *In Two Minds* (2010)
11. *In Two Minds* (2010)
12. *In Two Minds* (2010)
13. *Zoo* (2007)
14. *Zoo* (2007)
15. *Zoo* (2007)
16. *Zoo* (2007)
17. *Zoo* (2007)
18. *Zoo* (2007)
19. *Happy Park* (2010)
20. *Το Παλτό* (2013)
21. *Το Παλτό* (2013)
22. *Το Παλτό* (2013)
23. *The Vaults - Impromptu* (2015)
24. *The Vaults - Impromptu* (2015)
25. *The Vaults - Impromptu* (2015)
26. *The Vaults - Impromptu* (2015)
27. *Little Boxes* (2007)
28. *Little Boxes* (2007)
29. *Where is my love?* (2008)
30. *Where is my love?* (2008)
31. *(forget-me-not)* (2010)
32. *(forget-me-not)* (2010)
33. *(forget-me-not)* (2010)
34. *(forget-me-not)* (2010)
35. *Ετυ(ο)μολογία* (2011)
36. *Ετυ(ο)μολογία* (2011)
37. *W.C.* (2013)
38. *W.C.* (2013)
39. *W.C.* (2013)
40. *W.C.* (2013)
41. *W.C.* (2013)
42. *W.C.* (2013)
43. *Islands-Inseln-Islas-Νήσοι* (2010)
44. *Witsplit* (2011)
45. *Witsplit* (2011)
46. *Witsplit* (2011)
47. *Witsplit* (2011)
48. *Witsplit* (2011)
49. *Witsplit* (2011)
50. *Happy Park* (2010)
51. *Happy Park* (2010)

52. *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011)
53. *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011)
54. *R.I.P.* (2013)
55. *R.I.P.* (2013)
56. *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)
57. *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)
58. *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)
59. *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)
60. *Το Βλέμμα* (2015)
61. *Το Βλέμμα* (2015)
62. *Fear Industry* (2014)
63. *Fear Industry* (2014)
64. *Fear Industry* (2014)
65. *Fear Industry* (2014)
66. *Το Βλέμμα* (2015)
67. *On/Off (Life Cuts)* (2007)
68. *In Two Minds* (2010)
69. *In Two Minds* (2010)
70. *(forget-me-not)* (2010)
71. *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)
72. *Ετυ(ο)μολογία* (2011)
73. *Ετυ(ο)μολογία* (2011)
74. *Ετυ(ο)μολογία* (2011)
75. *W.C.* (2013)
76. *W.C.* (2013)
77. *Happy Park* (2010)
78. *Το Παλτό* (2013)
79. *Το Παλτό* (2013)
80. *The Vaults - Impromptu* (2015)
81. *The Vaults - Impromptu* (2015)

Εισαγωγή

Η Προσωπική Εμπειρία ως Έναυσμα Δημιουργίας (μιας παράστασης ή μιας μεταπτυχιακής διατριβής)

Η εκπόνηση μιας μεταπτυχιακής διατριβής προϋποθέτει αρχικά το προσωπικό ενδιαφέρον και την περιέργεια της μελετητή για ένα θέμα, κατόπιν τη μελέτη βιβλιογραφίας γύρω από το θέμα αυτό, την έρευνα πεδίου, τον συνδυασμό των δύο αυτών πηγών για το χτίσιμο μιας δομής, και τέλος την εξαγωγή συμπερασμάτων, μέσω των οποίων θέτει τους προβληματισμούς της ενώπιον της αναγνώστριάς. Στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή το θέμα είναι το θέατρο της επιπόνησης¹ και το προσωπικό ενδιαφέρον της γράφουσας προκύπτει από την πρακτική ενασχόλησή της με το είδος στον κυπριακό θεατρικό χώρο, έτσι αναπόφευκτα θα παρουσιαστεί, μεταξύ άλλων, υλικό που έχει δημιουργηθεί από την ίδια και την ομάδα της, καθώς και θα κατατεθούν τεκμήρια βάσει της προσωπικής της εμπλοκής και εμπειρίας με το αντικείμενο. Στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής διατριβής, το γεγονός αυτό ίσως υποδηλώνει μια αθέμιτη υποκειμενικότητα και για το λόγο αυτό θα γίνει προσπάθεια οι αναφορές να γίνονται υπό το πρίσμα δευτερογενών πηγών, όπως συνεντεύξεις, κριτικές κλπ. Ταυτόχρονα

¹ Ο όρος «θέατρο της επιπόνησης» αποτελεί μια ακριβή μετάφραση της αγγλικής ονομασίας «devised theatre», όρος που χρησιμοποιείται ευρέως για να χαρακτηρίσει το συγκεκριμένο θεατρικό είδος. Είναι πιθανόν η πρώτη φορά που αναφέρεται στην ελληνική βιβλιογραφία να είναι στο άρθρο: Τσίχλη, Α. 2004 «Φωτογραφικές Μεταμορφώσεις: Ποιος Σκότωσε τον Γοητευτικό Καβαλιέρο με το Μαύρο Γάντι; Μια Μικρή Εισαγωγή στο Θέατρο της Επιπόνησης» (Τσίχλη 2004: 323-327), και μετέπειτα στο «Η «ελληνική» ιστορία του θεάτρου της επιπόνησης» (Τσίχλη 2009: 10-14).

όμως, αυτή η έμπρακτη εμπλοκή αποτελεί την κινητήρια δύναμη που ωθεί την έρευνα για την παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή και γεννά τους προβληματισμούς που θα τεθούν μέσα από αυτή, προσβλέποντας σε μια πρώτη καταγραφή ενός υλικού, το οποίο μέχρι σήμερα δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο έρευνας.

Γράφοντας λοιπόν για ένα θέμα τόσο ζωντανό όσο το θέατρο και ιδιαίτερα για το θέατρο της επινόησης, αισθάνεται κανείς την ανάγκη να το παρουσιάσει όσο πιο παραστατικά γίνεται. Οι περιορισμοί είναι προφανείς, αφού η γραμμική δομή ενός γραπτού κειμένου εμποδίζει τον εμπλουτισμό του με «ζωντανό» υλικό που θα έδινε στην αναγνώστρια όχι την υποκειμενική περιγραφή μιας παράστασης ή μιας μεθοδολογίας (όπως επιχειρείται εδώ), αλλά και το δικαίωμα να αισθανθεί, να βιώσει μια παραστασιακή εμπειρία και να την καταγράψει στο συνειδητό και υποσυνείδητό της². Η ανάγκη λοιπόν για παραστατικότητα³ περιορίζεται στη διαδικασία διεκπεραίωσης της εργασίας, η οποία θυμίζει εν μέρει τη διαδικασία δημιουργίας μιας παράστασης χωρίς δοσμένο θεατρικό κείμενο, μιας παράστασης δηλαδή όπου το έργο *επινοείται*.

Η λέξη επινόηση ορίζεται ως «οτιδήποτε καινούριο, πρωτότυπο συλλαμβάνει ο ανθρώπινος νους μέσω της δημιουργικής σκέψης και φαντασίας» (Μπαμπινιώτης 2002: 653), έτσι ίσως ο παραπάνω παραλληλισμός να θεωρηθεί άτοπος αφού για να εκπονηθεί μια θεωρητική εργασία, όπως προαναφέρθηκε, χρειάζεται οπωσδήποτε μελέτη εκτεταμένης βιβλιογραφίας και έρευνα. Δεν είναι όμως όλη η γνώση και εμπειρία που φέρουν οι δημιουργοί/επινοητές της παράστασης, εφάμιλλη της βιβλιογραφίας και δεν είναι η ανταλλαγή προσωπικών βιωμάτων ένα είδος έρευνας; Μπορεί λοιπόν το θέατρο της επινόησης να συλλαμβάνει μια παράσταση από το μηδέν, όμως το τελικό αφήγημα θα είναι πάντα ένα συνοθύλευμα προηγούμενων αφηγήσεων⁴. Έτσι, για να ικανοποιήσει την

² Η Erika Fischer-Lichte χρησιμοποιεί τον όρο «liveness» για να περιγράψει την «ιδιότητα του ζωντανού [...] σε αντιδιαστολή με μια μαγνητοσκοπημένη παράσταση», δίνοντας έτσι έμφαση στην «ταυτόχρονη φυσική παρουσία ηθοποιών και θεατών» (Fischer-Lichte 2013: 139). Επιπλέον η Peggy Phelan τονίζει ότι «η μοναδική ζωή της παράστασης είναι στο παρόν [...] αφού συμβαίνει σε ένα χρόνο που δεν επαναλαμβάνεται» (Phelan 1993: 146).

³ Η παραστατικότητα ή επιτελεστικότητα αναφέρεται σε «κάτι που μπορεί να λειτουργήσει δυνάμει επιτελεστικά» (Leach 2008: 17). «Ο όρος «επιτελεστικό» εισήχθη από τον Τζον Λ. Όστιν στη φιλοσοφία της γλώσσας [...] Υποδεικνύει ότι η διατύπωση της εκφοράς είναι η επιτέλεση μιας πράξης» (Fischer-Lichte 2013: 45-46).

⁴ Η αναφορά εδώ παραπέμπει στην αρχή της διακειμενικότητας όπως παρουσιάζεται στο δοκίμιο της Κρίστεβα με τίτλο «Word, Dialogue and the Novel», όπου το κάθε κείμενο «αποτελεί ένα μωσαϊκό από αποσπάσματα» (Hitchcock 2008: 153). Κατά τον Pavis «η θεωρία της διακειμενικότητας διατείνεται ότι ένα κείμενο δεν μπορεί να γίνει κατανοητό, παρά μέσω του «παιγνιδιού» προγενέστερων κειμένων, τα οποία, δια μετασηματισμού, το επηρεάζουν και το διαπερνούν» (Pavis 2006: 81). Δεν είναι τυχαίο ότι ο Tim Etchells, ιδρυτικό μέλος και

ανάγκη της για παραστατικότητα, η γράφουσα θα επιδιώξει να παρουσιάσει τη διατριβή της ως ένα είδος επινοημένου κειμένου, ένα συνοθύλευμα προγενέστερης γνώσης και προσωπικής εμπειρίας, όπου η Έρευνα⁵ θα συνυπάρχει με την Παράσταση⁶. Ενισχύοντας αυτή την επιδίωξη, σε όλη την έκταση της διατριβής θα παρατίθενται λεζάντες με φράσεις καλλιτεχνών που ασχολούνται με το θέατρο της επινόησης, δημιουργώντας έτσι ένα δεύτερο και πιο άμεσο επίπεδο κατανόησης της διαδικασίας. Την ίδια ώρα, οι υποσημειώσεις προσθέτουν ένα ακόμα στρώμα αποσπασματικής «αφήγησης» μέσα στο κείμενο. Τέλος, οι εικόνες και τα παραρτήματα, ωθούν την αναγνώστρια να διακόψει τη γραμμική ανάγνωση του κειμένου, να ξεφύγει από το λογο-κεντρικό ερέθισμα και να παρατηρήσει με αισθητικά κριτήρια, καθώς και να μεταφερθεί από τον ακαδημαϊκό λόγο στην προσωπική αφήγηση.

«Με τους κανόνες αυτούς κατά νου, και αφού η δουλειά που δημιουργήσαμε ή αγαπήσαμε ήταν συχνά σε μορφή αποσπασμάτων ή στρωμάτων (από εικόνα, ήχο, κίνηση και κείμενο), έτσι και το γράψιμο έπρεπε να είναι σε αποσπάσματα – αποσπάσματα μεταξύ των οποίων η αναγνώστης πρέπει να γλιστρά και να συνδέει, αν είναι να φτάσει κάπου.»

Tim Etchells, Forced Entertainment⁷

Στο βιβλίο του *Postdramatic Theatre*, ο γερμανός μελετητής του θεάτρου Hans-Thies Lehmann εντάσσει το θέατρο της επινόησης στο ευρύτερο είδος του «μεταδραματικού θεάτρου», ένα είδος όπου «η παραδοσιακή σχέση μεταξύ θεάτρου και δράματος υποβάλλεται σε αποδόμηση» (Jüers-Munby στο Lehmann 2006: 2), ένα «πολυμορφικό είδος θεατρικού λόγου, που αναδύεται μέσα από τη διάδοση και την πανταχού παρουσία

σκηνοθέτης/επινοητής της ομάδας Forced Entertainment, ονομάζει το βιβλίο του *Certain Fragments* (1999), δηλαδή «κάποια θραύσματα ή αποσπάσματα», εμπλεκώντας στον τίτλο αυτό τον τρόπο δουλειάς τους και κατ' επέκταση τον τρόπο που στήνεται μια παράσταση θεάτρου της επινόησης. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο Matthew Goulish της ομάδας Goat Island προλογίζει το βιβλίο του ως εξής: «Θεωρείστε αυτό το βιβλίο ανακυκλώσιμο – λιγότερο βιβλίο και περισσότερο μια μικρο-βιβλιοθήκη, και όπως η βιβλιοθήκη μοιάζει με τη μνήμη, αυτό το βιβλίο υπάρχει στο παρελθόν. Διαβάζεις μια πρόταση την οποία μπορεί να έχεις ξαναδιαβάσει. [...] ίσως χρειαζόμαστε να μειώσουμε τις σκέψεις μας, να τις αναδιπλώσουμε σε άλλες σκέψεις, και να τις ανακυκλώσουμε» (Goulish 2000: 3).

⁵ Είναι ενδιαφέρουσα η περιγραφή του σημειολόγου Patrice Pavis για τη θεατρική έρευνα: «Μιλώντας για «έρευνα» μοιάζει να υπονοούμε ότι κάτι χάθηκε και το αναζητούμε: ορισμός που ταιριάζει στη θεατρική έρευνα, η οποία έχασε το αντικείμενό της, την παράσταση, ή δεν ξέρει πια πού να εντοπίσει το δραματικό κείμενο και τα άλλα κείμενα, της διδασκαλίας, του θεάματος, του θεατή κλπ. που το συνοδεύουν» (Pavis 2006: 184).

⁶ Και συνεχίζει: «Ευτυχώς, πρόσφατα, παρουσιάστηκαν κι άλλες μορφές διερεύνησης που ανανεώνουν την έρευνα: το άνοιγμα των διπλωματικών εργασιών στην πρακτική [...] η παρακολούθηση της διαδικασίας προετοιμασίας μιας παράστασης [...] οι συναντήσεις των ασχολούμενων πρακτικά και των ιστορικών/θεωρητικών» (Pavis 2006: 185).

⁷ Etchells 1999: 23.

των μέσων ενημέρωσης στην καθημερινή ζωή» (Lehmann 2006: 22). Αν και είναι δύσκολο να οριοθετηθεί επακριβώς τι είναι το μεταδραματικό, αφού «τα θεάματα για τα οποία γίνεται λόγος, δεν μπορούν να καταταχθούν σε ευσύνοπτες κατηγορίες ή έστω σε διακριτές ομάδες» (Πεφάνης στο Τσίχλη 2008: 16), εντούτοις ο Lehmann δίνοντας έμφαση στο σύνολο του σκηνικού αποτελέσματος εντοπίζει τη μετατόπιση από το κείμενο-κεντρικό θέατρο στην περφόρμανς⁸, όπου το κείμενο αντιμετωπίζεται ως «ένα μόνο από τα στοιχεία της σκηνογραφίας και γενικά της «σκηνικής γραφής» του θεάτρου» (Jürs-Munby στο Lehmann 2006: 4). Έτσι, το μεταδραματικό θέατρο «δεν είναι απλά ένα νέο είδος σκηνικού κειμένου – και ακόμα λιγότερο ένα νέο είδος θεατρικού κειμένου, αλλά ένα είδος χρήσης θεατρικών σημείων που αναποδογυρίζουν αυτά τα επίπεδα θεάτρου μέσω της αλλαγμένης δομικής ποιότητας του σκηνικού κειμένου: το κείμενο γίνεται περισσότερο παρουσία παρά αναπαράσταση, περισσότερο μοίρασμα παρά διαμεσολαβημένη εμπειρία, διαδικασία παρά αποτέλεσμα και ερέθισμα παρά πληροφορία» (Lehmann 2006: 85).

Τα επόμενα κεφάλαια θα δείξουν ότι οι λέξεις «παρουσία», «μοίρασμα», «διαδικασία» και «ερέθισμα» αποτελούν κλειδιά και για το θέατρο της επινόησης, αν και η δυσκολία οριοθέτησης αντιμετωπίζεται και εδώ, αφού οι ορισμοί «είναι αναξιόπιστοι και αλλάζουν συνέχεια» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 4), λόγω της φύσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιπλέον, παραλλαγές στην πρόσληψη υπάρχουν και από χώρα σε χώρα, λόγω των διαφορετικών τάσεων και τρόπων δουλειάς. Χαρακτηριστικό είναι το λήμμα του σημειολόγου Patrice Pavis για το θέατρο της επινόησης, όπου η επεξήγηση αρχίζει με το εξής σχόλιο: «Αγγλικός όρος, ο οποίος δύσκολα μεταφράζεται στα γαλλικά» (Pavis 2012: 310), υποδεικνύοντας έτσι την ανάπτυξη του είδους στην Αγγλία, αλλά και πιθανόν την απουσία του από τον ευρύτερο γαλλόφωνο θεατρικό χώρο. Σημειώνεται εδώ ότι η επιλογή του όρου «θέατρο της επινόησης» στην παρούσα διατριβή, γίνεται έπειτα από τη διαπίστωση ότι στην Κύπρο χρησιμοποιείται κυρίως ο αγγλικός όρος «devised theatre» για να προσδιορίσει μια παράσταση χωρίς δοσμένο κείμενο. Αν και

⁸ «Κατά την Janelle Reineld, ο όρος συνδέθηκε με το avant-garde (πρωτοπορία) και το αντι-θέατρο, ιδιαίτερα τις δεκαετίες 1960 και 1970, και υποδήλωνε την απόρριψη της μιμητικής αναπαράστασης και της εξουσίας του γραπτού κειμένου» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 8). Η περφόρμανς, γράφει ο Lehmann, «προσεγγίζει το θέατρο στην αναζητήσή του σε εκτενείς οπτικές και ακουστικές δομές, στην επέκτασή του μέσω τεχνολογικών μέσων και στη χρήση του για μεγαλύτερες διάρκειες χρόνου. [...] Όπως και στο μεταδραματικό θέατρο, «το ζωντανό» βρίσκεται στο προσκήνιο, φωτίζοντας την προκλητική παρουσία του ανθρώπινου όντος αντί την ενσωμάτωση ενός ρόλου.» (Lehmann 2006: 134-135). «Η performance αποδομεί κώδικες και δομές του θεατρικού, σπάει τις αναπαράστατικές σχέσεις, αρνείται την αφηγηματικότητα, εκτός αν πρόκειται για ειρωνικές παραθέσεις, επιλέγει τη μεταφορά, αναδεικνύει τη μεταβατικότητα των αντικειμένων τα οποία, εντέλει, το μόνο που αναπαριστούν είναι η αποτυχία της αναπαράστασης» (Τσατσούλης 2007: 45-46).

κάποιες φορές τα κυπριακά ΜΜΕ χρησιμοποιούν τους πιο γενικούς όρους «πειραματικό θέατρο» ή «θεατρική περφόρμανς», αυτό φαίνεται να προσδιορίζει γενικότερα τον πειραματισμό στο θέατρο ή στον χορό. Για το λόγο αυτό, η γράφουσα κάνει την συγκεκριμένη επιλογή ορολογίας για να δώσει έμφαση στις ομάδες που προέρχονται από τον χώρο του θεάτρου, οι οποίες δημιουργούν συλλογικά και έχουν ως κύριο στόχο τη δημιουργία παράστασης χωρίς δοσμένο κείμενο.

Για να πετύχει τον στόχο που έθεσε, δηλαδή να παρουσιάσει *Το Θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο*, η παρούσα διατριβή θα πρέπει να επιχειρήσει να στήσει ένα πλαίσιο μέσα από το οποίο θα παρουσιάσει και θα αναλύσει τις παραστάσεις θεάτρου της επινόησης στο κυπριακό θεατρικό τοπίο⁹. Έτσι το Κεφάλαιο 1 θα δώσει τους ορισμούς όπως έχουν καταγραφεί από θεωρητικούς και δημιουργούς, θα παρουσιάσει μια σύντομη ιστορική αναδρομή των καταβολών και της εξέλιξης του και θα επιχειρήσει να προσδιορίσει τα βασικά χαρακτηριστικά του. Το Κεφάλαιο 2 θα κάνει μια μικρή εισαγωγή στο κυπριακό θεατρικό τοπίο, με έμφαση στις πειραματικές τάσεις που εμφανίστηκαν μετά το 1974. Στη συνέχεια θα καταγράψει τη δουλειά των ομάδων που ασχολήθηκαν ή ασχολούνται ακόμα με το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο την περίοδο 1988-2015. Θα παρουσιάσει τις παραστάσεις τους εστιάζοντας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του θεάτρου της επινόησης και θα αναφέρει τις μεθοδολογίες που αναπτύχθηκαν. Θα δώσει επίσης στοιχεία για την πρόσληψή τους, κυρίως από την κριτική. Αναπόφευκτα εδώ θα διεισδύσει στο κείμενο και η προσωπική εμπειρία της γράφουσας, η οποία εμπλέκεται αφενός ως θεατής των παραστάσεων και αφετέρου ως δημιουργός κάποιων από αυτές¹⁰. Το Κεφάλαιο 3 θα εντοπίσει τις τάσεις και τα χαρακτηριστικά του θεάτρου της επινόησης στην Κύπρο. Στη συνέχεια θα εστιάσει στη σχέση παράστασης και θεατή, αναλύοντας παραδείγματα παραστάσεων όπου η αλληλεπίδραση αυτή κατάφερε να αμφισβητήσει και να επαναπροσδιορίσει επικρατούσες βεβαιότητες.

Σημειώνεται εδώ ότι για την καταγραφή των παραστάσεων, στις περιπτώσεις που η γράφουσα δεν είχε δει ζωντανά την παράσταση, έγινε προσπάθεια να παρακολουθήσει

⁹ Στην καταγραφή συμπεριλαμβάνονται μόνο ελληνοκυπριακές θεατρικές ομάδες, αφού αν και αρχική πρόθεση της γράφουσας ήταν να συμπεριληφθούν και οι τουρκοκυπριακές, δυστυχώς αυτό δεν ήταν εφικτό. «Η επικοινωνία μεταξύ ελληνοκυπριακού κοινού και διανόησης με το τουρκοκυπριακό θέατρο και τη δραματουργία του, είναι πολύ περιορισμένη. Οι δύο δραματουργίες διανύουν ανεξάρτητες πορείες, όχι μόνο λόγω της διαφορετικής γλώσσας, αλλά λόγω του περιορισμού – υποκειμενικού και αντικειμενικού – της ανάμιξης καλλιτεχνών, ακαδημαϊκών και κοινού» (Charalambides & Constandinou 2013).

¹⁰ Όπως θα παρουσιαστούν στη συνέχεια της παρούσας διατριβής, η «μαρτυρία» του θεατή καθώς και η «αυτοαναφορικότητα» του δημιουργού, αποτελούν αναπόσπαστα μέρη του θεάτρου της επινόησης.

όσο το δυνατό περισσότερο οπτικογραφημένο υλικό από παραστάσεις και πρόβες, όμως δυστυχώς σε αρκετές περιπτώσεις ο στόχος αυτός δεν μπόρεσε να επιτευχθεί. Η έλλειψη κατεγραμμένου υλικού τόσο σε οπτικογράφηση, όσο και σε έντυπη μορφή (παρουσιάσεις, συνεντεύξεις, προγράμματα) είναι δυστυχώς ένα από τα βασικά προβλήματα που αντιμετωπίστηκαν, καθώς δεν υπάρχουν επαρκή αρχεία ούτε σε θεσμικούς οργανισμούς (π.χ. Θεατρικό Μουσείο Κύπρου, Κυπριακό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου), αλλά ούτε και από τους ίδιους τους δημιουργούς. Για το λόγο αυτό έγιναν συνεντεύξεις με αρκετούς δημιουργούς, αποσπάσματα των οποίων επισυνάπτονται στο Παράρτημα Β αλφαβητικά. Για ενίσχυση της καταγραφής, χρησιμοποιήθηκε αρκετό υλικό κριτικογραφίας, αφού ελλείψει προσωπικής εμπειρίας της παράστασης, θεωρήθηκε ως η πιο έγκυρη πηγή κατανόησης του σκηνικού αποτελέσματος¹¹. Όπου ήταν διαθέσιμα, χρησιμοποιήθηκαν επίσης προγράμματα παραστάσεων, δελτία τύπου σε έντυπη ή ηλεκτρονική μορφή και θεατρικές επετηρίδες.

«Δεν είμαι σίγουρος για το τι είναι μέχρι να το τελειώσω. Δεν λέω «Α, αυτό θα κάνω». Αναδύεται, εκείνη τη στιγμή. Ελπίζω να υπάρχει κάτι εκεί. Πραγματικά το ελπίζω, αλλιώς θα αισθανθώ μεγάλη ντροπή. Δεν θα είναι εντελώς τελειωμένο, αλλά ίσως έτσι να είναι το σωστό. Το έργο έχει να κάνει με διαφορετικού είδους συναντήσεις. Και θέτει το ερώτημα: «Τι κάνεις όταν ανακαλύπτεις κάτι καινούριο;»

Simon McBurney, Complicite¹²

¹¹ «[...] η κριτική με την έννοια της αρθρογραφίας, γνώμης που σχολιάζει επίκαιρες παραστάσεις, είναι εκ των πραγμάτων προτερόχρονη της ιστορίας και της θεωρίας, αφού απαραίτητως συνοδοιπορεί με το θέατρο του καιρού της και το κατοπτρίζει, διασώζοντας, μέσω του γραπτού κειμένου, την προσωρινότητα της επιτέλεσης» (Βερβεροπούλου 2015: 1).

¹² McBurney στο Cavendish 2015.

Κεφάλαιο 1

Το Θέατρο της Επινόησης: Ορισμοί, καταβολές, χαρακτηριστικά

1.1 Ορισμοί: Η αρχή είναι το ήμισι του παντός

«Τι είναι η επινόηση;» ρωτούν οι Govan, Nicholson και Normington στο βιβλίο τους *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* και συνεχίζουν δίνοντας τον ορισμό ως «μια διαδικασία που παράγει μια παράσταση ή ένα θεατρικό δρώμενο, συνήθως συλλογικά, αν και όχι πάντα» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 4). Οι Heddon και Milling, στο βιβλίο τους *Devising Performance*, εξηγούν ότι ο όρος «devising¹³» χρησιμοποιείται κυρίως από ομάδες που δρουν στην Αγγλία και την Αυστραλία, ενώ στην Αμερική η ίδια διαδικασία περιγράφεται συνήθως ως «collaborative creation¹⁴», δίνοντας έμφαση στη συλλογική δημιουργία. Οι ίδιες εστιάζουν στη λέξη «διαδικασία» και εξηγούν πώς αυτή διαφοροποιείται από το ανέβασμα μιας παραδοσιακής παράστασης, αφού η «διαδικασία δημιουργίας μιας παράστασης¹⁵» αυτού του είδους αρχίζει «από το μηδέν, από την ομάδα, χωρίς κανένα δοσμένο κείμενο» (Heddon & Milling 2006: 2-3). Γράφει χαρακτηριστικά ο Pavis: «η διαδικασία αντιπαράκειται στο καθεστώς ή την παγιωμένη κατάσταση· είναι συνέπεια ενός μεταμορφωτικού οράματος του ανθρώπου «εν πορεία», προϋποθέτει ένα σφαιρικό σχήμα ψυχολογικών και κοινωνικών κινήσεων, ένα σύνολο κανόνων μετασχηματισμού και αλληλεπίδρασης» (Pavis 2006: 181).

¹³ Στα ελληνικά, η διαδικασία της «επινόησης», εξού και ο όρος «θέατρο της επινόησης».

¹⁴ Δηλαδή «συλλογική δημιουργία».

¹⁵ Συγκεκριμένα χρησιμοποιείται η φράση «the process of generating performance» (Heddon & Milling 2006: 3).

«Εκείνη την πρώτη μέρα το 1986, όταν βρεθήκαμε οι τέσσερις μας στο διαμέρισμά μου [...] δεν ξέραμε ότι αρχίζαμε μια θεατρική ομάδα, δεν ξέραμε καν ότι αρχίζαμε μια παράσταση. Ξέραμε μόνο ότι αρχίζαμε...»

Matthew Goulish, Goat Island¹⁶

Εν κατακλείδι, το θέατρο της επινόησης μπορεί να οριστεί ως μια συλλογική διαδικασία που ξεκινά με έναυσμα *οτιδήποτε* κινεί το ενδιαφέρον της ομάδας, σε μια δεδομένη στιγμή. Ένα θέατρο *εν εξελίξει*, το οποίο: α) αντιπαρατίθεται στην παγιωμένη φόρμα, β) στήνεται μέσα από αυτοσχεδιασμούς και αλληλεπιδράσεις, άρα στηρίζεται στην επικοινωνία και την εμπιστοσύνη μεταξύ των δημιουργών του, και γ) αφορά θεματικά στην εποχή που το δημιουργεί.

1.2 Καταβολές: Πρωτοπορία και περιθώριο

Το θέατρο της επινόησης έχει τις καταβολές του στα happening της δεκαετίας του 1960 και στην έξαρση του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα της δεκαετίας του 1970, που κατ' επέκταση γέννησε την «ανάγκη να δημιουργηθούν ομάδες οι οποίες εφάρμοζαν τις αρχές τις συμμετοχικής δημοκρατίας» (Τσίχλη 2008: 82). Αυτό σήμαινε ότι όλοι οι συντελεστές μοιράζονταν ισότιμα τα καθήκοντα παραγωγής αλλά και δημιουργίας, από τη διαχείριση του χώρου, μέχρι το στήσιμο και την προώθηση της παράστασης. Στόχος ήταν «η διάσπαση των πατριαρχικών και ιεραρχικών διαιρέσεων του παραδοσιακού θεάτρου» (Oddey 1994: 8), η αντίσταση δηλαδή σε κατεστημένες θεατρικές συμβάσεις, όπως το θεατρικό κείμενο, ο αυταρχικός ρόλος του σκηνοθέτη, η συμβατική θεατρική σκηνή, κλπ. Παράλληλα με τις πειραματικές αυτές τάσεις, «στο βρετανικό έδαφος διαμορφώνεται και το κίνημα «θέατρο στην εκπαίδευση¹⁷» (theatre-in-education) που αλληλεπιδρά με τις ομάδες του συμμετοχικού θεάτρου» (Τσίχλη 2015: 5).

Από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα, το θέατρο της επινόησης αρχίζει να διαμορφώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, αφήνοντας πίσω τις «ριζοσπαστικές μορφές παραγωγής και εστιάζοντας στο πολιτικό περιεχόμενο των παραστάσεων» (Heddon & Milling 2006:

¹⁶ Goulish 2000: 9.

¹⁷ «Πολλά παιδιά που τέλειωσαν τη σχολή μαζί μου, έκαναν devised theatre για σχολεία, με θεματικές που αφορούσαν την Ιστορία ή θέματα κοινωνικοπολιτικά. Η σχολή τούτη είχε μεγάλη έννοια να μεταφερθούν τούτες οι τεχνικές στα σχολεία, ήταν τότε κατά τα τέλη του '70, όπου η μεγάλη έννοια ήταν η εφαρμογή της τέχνης στο κοινωνικό πλαίσιο, στα σχολεία και σαν θεραπεία» λέει η χορογράφος Αριάννα Οικονόμου, απόφοιτος του Dartington College of Art στην Αγγλία, όπου σπούδασε Movement for Performance (Παράρτημα Β.3).

118). Επηρεασμένο από τις μεταβαλλόμενες πολιτικές και οικονομικές συνθήκες, αλλά και από την εξέλιξη άλλων ειδών όπως το χοροθέατρο και το σωματικό θέατρο, δίνει «έμφαση στην ανταλλαγή δεξιοτήτων, στην εξειδίκευση, στον καταμερισμό ευθυνών, ιδιαίτερα στο ρόλο του σκηνοθέτη/επινοητή και στην πιο ιεραρχημένη δομή» (Oddey 1994: 9). Έτσι, ο σκηνοθέτης/επινοητής¹⁸ «διασφαλίζει την εννοιολογική και αισθητική συνοχή της παραγωγής» (Bicât & Baldwin 2002: 12), συντονίζοντας την ομάδα και κρατώντας σταθερούς τους στόχους της. Με την εδραίωση των χαρακτηριστικών του, το θέατρο της επινόησης αναγνωρίζεται πια ως θεατρικό είδος. Η ανάπτυξή του σε εναλλακτικούς μη-θεατρικούς χώρους, αλλά και στην περιφέρεια, όπως στο παράδειγμα της αγγλικής ομάδας Forced Entertainment που εδρεύει στο Sheffield, τοποθετούν το είδος έξω από το mainstream.

Τον 21^ο αιώνα, ομάδες όπως οι Frantic Assembly, οι DV8 Physical Theatre, οι Complicite και οι Forced Entertainment στην Αγγλία, οι Goat Island και οι Wooster Group στην Αμερική, καθώς και η ομάδα ExMachina του Robert Lepage στον Καναδά, είναι πια παγκοσμίως γνωστές και περιοδεύουν με μεγάλη επιτυχία σε όλο τον κόσμο. Παρά τις ιδιαιτερότητές τους, βασίζουν ένα πολύ μεγάλο μέρος της δουλειάς τους στις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης, ως προς τις κειμενικές και αισθητικές επιλογές τους, τον τρόπο στησίματος των παραστάσεων και τον συλλογικό τρόπο δουλειάς. Αν και οι «σύγχρονες παραστάσεις επινόησης δεν αποτελούν ένα συνεκτικό κίνημα ή έχουν μια διακριτή πολιτιστική φιλοδοξία» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 13), εντούτοις ως προς τη θεματολογία και συχνά την αισθητική φόρμα, εξακολουθούν να προσδιορίζονται ως «counter-cultural fringe¹⁹».

Τέλος, τεχνικές του θεάτρου της επινόησης συναντάμε πια σε πολλές παραστάσεις που ανεβαίνουν σε κρατικές σκηνές, σε καταξιωμένους θεατρικούς χώρους αλλά και σε

¹⁸ Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Tim Etchels των Forced Entertainment και ο Simon McBurney των Complicite, οι οποίοι διατηρούν σταθερά τη σκηνοθετική εποπτεία των παραστάσεων των ομάδων τους. Κατά την Erika Fischer-Lichte, η σκηνοθεσία ορίζεται ως η «διαδικασία σχεδιασμού, δοκιμασίας και καθορισμού στρατηγικών, μέσω των οποίων εκδηλώνεται επιτελεστικά η υλικότητα της παράστασης» (Fischer-Lichte 2012: 369). «Οι όροι «διαμεσολαβητής», «καταλύτης» και «τρίτο μάτι» χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν ταυτόχρονα το πολιτικό αλλά και το αισθητικό λειτουργήμα του σκηνοθέτη/επινοητή. Αν και οι πιο σύγχρονοι σκηνοθέτες, προβάλλουν πιο αισθητά την άμεση εποπτεία τους, εν τούτοις οι όροι «διαμεσολαβητής» και «καταλύτης» διατηρούν έντονα την αίσθηση της συμμετοχικής δημοκρατίας, αφού τα μέλη της ομάδας ενθαρρύνονται να παράξουν ιδέες και να πάρουν αποφάσεις» (Parsons 2009: 12). Ενδιαφέρον παράδειγμα σκηνοθετικού συνόλου, αποτελεί η ελληνική ομάδα Blitz Theatre Group, όπου και οι τρεις βασικοί συντελεστές σκηνοθετούν συλλογικά, συμμετέχοντας ταυτόχρονα στις παραστάσεις τους ως ηθοποιοί.

¹⁹ Ο όρος χρησιμοποιείται από τις Govan, Nicholson & Normington και θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «περιθώριο» (2007: 4).

διεθνή φεστιβάλ. Ταυτόχρονα, το θέατρο της επιπόησης διδάσκει σε πανεπιστημιακές και δραματικές σχολές, σε εργαστήρια, και συχνά αποτελεί εργαλείο του θεάτρου στην εκπαίδευση. Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι ομάδες, όπως για παράδειγμα οι Complicite, μεταφέρουν τη γνώση και εμπειρία τους μέσω εργαστηρίων σε επαγγελματίες ή μη αλλά και σε προγράμματα δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης (Τσίχλη 2015: 8).

1.3 Χαρακτηριστικά (ή τα «σωστά συστατικά» για μια «επιτυχημένη συνταγή»)²⁰

Ο τίτλος αυτής της ενότητας, αν και παραπλανητικός, αποτελεί φόρο τιμής σε «ένα τυχαίο παράδειγμα, βγαλμένο από έναν παλιό επινοημένο τσελεμεντέ» (Τσίχλη 2012) όπου «δοκιμάζεται» μια «συνταγή» θεάτρου της επιπόησης. Παραπλανητικός γιατί στο είδος αυτό σίγουρα δεν υπάρχει συνταγή, αφού το έναυσμα μπορεί να είναι οτιδήποτε, «μια ιδέα, μια εικόνα, ένας θεματικός άξονας, ένα αντικείμενο, ένα ποίημα, ένα μουσικό θέμα ή ένας πίνακας» (Oddey 1994: 7). Όπως όμως μια συνταγή προϋποθέτει μίξη υλικών, έτσι και στο θέατρο της επιπόησης, διαφορετικά υλικά αναμειγνύονται για να αλληλεπιδράσουν και να δοκιμαστούν προς ένα άγνωστο αποτέλεσμα. «Ο τρόπος που δουλεύουμε» γράφει ο Tim Etchells, «είναι πάντα μια μίξη αυτοσχεδιασμού με γράψιμο, διαφωνίες, συζήτηση [...] μια διαδικασία όπου κανένα συγκεκριμένο θεατρικό λεξιλόγιο δεν δικαιούται να έχει προβάδισμα – έτσι ώστε σκηνογραφία, κοστουμια, μουσική, θραύσματα κειμένου ή ιδέες για δράση, δύναται να προηγηθούν ως υλικό ή έναυσμα για μια παράσταση. Είναι επίσης μια διαδικασία που αρνείται να ξέρει από την αρχή, τι είναι αυτό που ψάχνει» (Etchells 1999: 17). Η ομάδα λοιπόν επινοεί την παράσταση σταδιακά και συλλογικά, συζητώντας, φέρνοντας προσωπικό υλικό, ερευνώντας και αυτοσχεδιάζοντας.

«Η διαδικασία της επιπόησης περιλαμβάνει τον πειραματισμό και την απόρριψη πολλών ιδεών, τοποθετώντας τες τη μια δίπλα στην άλλη και επιτρέποντας την πιθανότητα του απροσδόκητου.»

Complicite²¹

²⁰ Εμπνευσμένο από το κείμενο *Απλώνω βούτηρο στο πρόσωπό μου και κοιτάζω τον ήλιο από ψηλά* (Τσίχλη, 2002). Επίσης βλ. σχετικά στο Baker & Barrett 2007.

²¹ Alexander στο Abbott 2014: 234

Τα χαρακτηριστικά που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια, λειτουργούν ως ενδεικτικοί κώδικες για το θέατρο της επινόησης, κάτι σαν «μεζούρες» αναγνώρισης του είδους. Είναι βέβαια σημαντικό να σημειωθεί, ότι αυτά είναι σχεδόν αδύνατο να καλυφθούν στην ολότητά τους και έτσι οι αναφορές δεν είναι εξαντλητικές, αφού το είδος εκ φύσεως του εξελίσσεται και τα χαρακτηριστικά του δύναται να εμπλουτίζονται διαρκώς. Στόχος όμως εδώ, είναι να τεθεί ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο θα ενταχθούν οι κυπριακές παραστάσεις επινόησης που καταγράφονται στο επόμενο κεφάλαιο.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το θέατρο της επινόησης μπορεί να γεννηθεί μέσα από οποιοδήποτε έναυσμα, έτσι αρκετές φορές η θεματολογία του καθορίζεται από το αποτέλεσμα και δεν αποτελεί σημείο εκκίνησης. Η Alison Oddey το χαρακτηρίζει «παροδικό και εφήμερο» καθώς και «μια σύγχρονη αντανάκλαση της κοινωνίας» (Oddey 1994: 21-23), αφού έχει αναφορές στην επικαιρότητα, στο αστικό περιβάλλον, στις κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος. Το κείμενο²² που γεννά η επινόηση είναι αποσπασματικό και ατελές, αφού «το απόσπασμα περιγράφει με έναν πιο σφαιρικό και περίπλοκο τρόπο την εποχή στην οποία ζούμε» (Βαλαής 2015). Ως εκ τούτου η δομή της δραματοουργίας γίνεται επεισοδιακή, μια δραματοουργία «διαχωρισμού και συνδυασμού» (Etchells στο Theodoridou 2016: 83), που αποτελείται από «θραύσματα κειμένων» (Etchells 1999: 17) όπως προσωπικές ιστορίες, ανέκδοτα, εξομολογήσεις, λίστες, δημοσιογραφικά άρθρα, δελτία ειδήσεων, τραγούδια, ποιήματα, διαφημιστικά σποτ, ορισμούς, τεχνικά εγχειρίδια, προσωπικές αγγελίες, συνταγές μαγειρικής, δρομολόγια μέσων συγκοινωνίας, ακόμα και κείμενα από τηλεοπτικά παιχνίδια ή σαπουνόπερες.

Τα κείμενα συμπληρώνονται με συχνά άσχετα αντικείμενα μεταξύ τους, που χρησιμοποιούν οι ηθοποιοί ως έναυσμα για να πουν ή να κάνουν κάτι. Ένα τραπέζι, ένα μικρόφωνο, ένα καπέλο, μια γλάστρα και ό,τι άλλο, μέσα σε ένα σχετικά άδειο χώρο, γίνονται εργαλεία για να παραχθεί η πραγματικότητα της δεδομένης στιγμής. Κείμενο

²² «Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια των performances μπορεί να είναι [...] άρθρα από εφημερίδες, κείμενα από τηλεοπτικές σειρές ή σποτ, τραγούδια, κείμενα που επινοήθηκαν κατά τη διάρκεια των προβών από τους συντελεστές. Οι διαδικασίες σύνθεσης των κειμένων ποικίλουν και καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος: ομαδική γραφή, κείμενα που γράφονται κατά παραγγελία, συρραφή –συχνά φαινομενικά ασύνδετων– κειμένων. Ως προς την θεματολογία και τα σημεία εκκίνησης και αναφοράς ξεχωρίζουν: η αντανάκλαση του κόσμου που περιβάλλει τους συντελεστές, το σώμα, οι μνήμες, οι πεποιθήσεις, η δημιουργική σκέψη, οι εμπειρίες των performers. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κειμένων αποτελούν: οι επαναλήψεις, οι αυτοαναφορές, η αποσπασματικότητα, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, τα πολλαπλά επίπεδα διάδρασης και η αλληλεπίδραση με τον χώρο της εκάστοτε παράστασης» (Τσίχλη 2011: 745).

της παράστασης δεν θεωρείται πια μόνο ο λόγος, αλλά όλα τα σημεία που την αποτελούν: το σώμα του ηθοποιού, τα σκηνικά αντικείμενα, η κίνηση, η μουσική, ο φωτισμός και ό,τι άλλο υπάρχει μπροστά στον θεατή – όλα γίνονται μέρος της σκηνικής γραφής.

«Ο περφόρμερ είναι ένα ιστορικό πρόσωπο που προσπαθεί να γράψει ιστορία τώρα.»

Γιώργος Βαλαής, Blitz Theatre Group²³

Καθοριστικός είναι και ο ρόλος του ηθοποιού ως περφόρμερ²⁴. «Σε αντίθεση με το συμβατικό θέατρο, ο ηθοποιός καλείται να προβάλλει τις πολιτικές, παιδαγωγικές ή αισθητικές πεποιθήσεις του» (Oddey 1994: 9) με αποτέλεσμα, συνήθως να παρουσιάζεται πάνω στη σκηνή ως ο εαυτός του²⁵, εκθέτοντας έτσι το ευάλωτο της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από την «εξάντληση των φυσικών αντοχών του σώματος» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 161) ή τη στιγμιαία έκρηξη συναισθημάτων ή ακόμα «μια ιστορική απαγγελία πληροφοριών με φυσικό επιτονισμό» (Σαμπατακάκης 2015: 13). Στο θέατρο της επινόησης, δεν καλείται ο ηθοποιός να εκτελέσει ένα ρόλο ή να αναπαραστήσει την πορεία ενός χαρακτήρα στα πλαίσια μιας υπόθεσης που εκτυλίσσεται, αλλά να εκτεθεί ο ίδιος «ως κοινωνική παρουσία και φορέας μιας υποκειμενικής ταυτότητας» (Σαμπατακάκης 2015: 12). Αυτή η «αυτοαναφορικότητα» του περφόρμερ «παράγει πραγματικότητα» (Fischer-Lichte 2012: 48) και προκαλεί τον «θεατή να γίνει μάρτυρας» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 62) σε αυτό που δημιουργείται, «στο εδώ και το τώρα της παράστασης» (Forced Entertainment 1999). Η αμεσότητα του περφόρμερ που απευθύνεται κατευθείαν σε αυτόν, τον αναγκάζει να εμπλακεί όχι απαραίτητα για να ταυτιστεί, αλλά κυρίως για να σκεφτεί και να προβληματιστεί.

²³ Βαλαής 2016.

²⁴ «Ο ηθοποιός [...] παύει να υποκρίνεται πια ένα ρόλο και μετατρέπεται σε περφόρμερ που προσφέρει την παρουσία του πάνω στη σκηνή ως τροφή για σκέψη» (Lehmann 2006: 135). Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η παράσταση *Dionysus in '69* (1968) του Richard Schechner και του Performance Group (βασισμένη στις *Βάκχες* του Ευρυπίδη), όπου «οι περφόρμερς χρησιμοποιούν τον ρόλο τους προκειμένου να εκδηλώσουν τα εντελώς προσωπικά τους προβλήματα και αισθήματα. Ο κάθε ηθοποιός έγραφε μόνος του τον ρόλο του, ενσωματώνοντας τις προσωπικές του εμπειρίες και τη βιογραφία του» (Fischer-Lichte 2012: 268).

²⁵ Σε σεμινάριο που έγινε στην Κύπρο πρόσφατα, ο Γιώργος Βαλαής των Blitz Theatre Group περιγράφοντας το ρόλο του περφόρμερ στο θέατρο της επινόησης χρησιμοποίησε τη φράση «είμαστε editors on stage». Δηλαδή «είμαστε συντάκτες επί σκηνής» (Βαλαής 2016).

Χαρακτηριστικό που απορρέει και πάλι από τη σύγχρονη ζωή, είναι η «ενσωμάτωση της τεχνολογίας» (Oddey 1994: 18) στο σκηνικό αποτέλεσμα. Στο θέατρο της επινόησης, τα μικρόφωνα, οι κάμερες, οι προβολές, η χρήση υπολογιστών, ακόμα και η διαδικτυακή επικοινωνία με τον θεατή, είναι συχνά φαινόμενα²⁶. Ακόμα, η συμβατική θεατρική σκηνή συχνά ανατρέπεται (Oddey 1994: 17-18), αφού η εναλλακτική χρήση του χώρου προωθεί την αμεσότητα της σχέσης ηθοποιού-θεατή, σπάζοντας την κλασική σύμβαση σκηνής-θεατή²⁷. Μια παράσταση επινόησης, μπορεί να παρασταθεί λοιπόν σε θεατρικούς ή μη-θεατρικούς χώρους, αλλά και «ως εγκατάσταση σε γκαλερί, ως site-specific performance, ως διαδραστικό video» (Τσίχλη 2009).

«Αρχίζουμε κάθε νέα συλλογική δουλειά με τις δικές μας ιδιαίτερες εμπειρίες και συνεχίζουμε να δουλεύουμε έως ότου οι σχέσεις σφυρηλατηθούν με γεγονότα και ιδέες έξω από μας.»

Lin Hixson, Goat Island²⁸

²⁶ Ένα πολύ πρόσφατο παράδειγμα είναι η παράσταση *The Encounter* (2015) των Complicite όπου η τεχνολογία ήταν απαραίτητη για να παρακολουθήσει κανείς την παράσταση, αφού χρησιμοποιήθηκε αμφιωτική τεχνολογία (binaural technology) επί σκηνής κι έτσι ο κάθε θεατής έπρεπε να φοράει ακουστικά για να αισθανθεί την εμπειρία, μέσω πολλαπλών ακουστικών ερεθισμάτων: <http://www.complicite.org/encounterresource/>

²⁷ Ακολουθώντας την παράδοση της περφόρμανς, καταργείται η «διάκριση μεταξύ σκηνής και πλατείας – το θέατρο μετατρέπεται σε περιβάλλον» (Fischer-Lichte 2012: 267).

²⁸ Hixson στο Bottoms & Goulish, 2007: 117

Κεφάλαιο 2

Το Κυπριακό Τοπίο: Μια χαρτογράφηση

2.1 Πότε και Πώς Εντοπίζεται η Νέα Πειραματική Φόρμα

Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπιστεί καμία προσπάθεια να χαρτογραφηθεί οποιοδήποτε είδος πειραματικού ή εναλλακτικού θεάτρου στην Κύπρο. Η βιβλιογραφία για την ιστορία του σύγχρονου κυπριακού θεάτρου άλλωστε, περιορίζεται σε δύο βασικά συγγράμματα: *Το Θέατρο στην Κύπρο 1860-1959* (Λευκωσία, 2005) του Γιάννη Κατσούρη και *Το Θέατρο στην Κύπρο 1960-1974* (Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007) της Άντρης Χ. Κωνσταντίνου. «Μετά την Ανεξαρτησία²⁹ η θεατρική ζωή χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακό δυναμισμό: εμφανίζονται πολλοί νέοι θίασοι και πραγματοποιούνται πολυάριθμες παραγωγές ανά θεατρική περίοδο σε διαφορετικά είδη θεάτρου, ενώ αρκετοί θίασοι ειδικεύονται στο μουσικό θέατρο και στην επιθεώρηση. Το επαγγελματικό θέατρο της Κύπρου εδραιώνεται σταδιακά και αρχίζει να ωριμάζει» γράφει η Άντρη Κωνσταντίνου³⁰. Τα έργα που παρουσιάζονται ανήκουν κυρίως στα είδη της δραματικής ηθογραφίας και της ηθογραφικής κωμωδίας, με παραλλαγές τη μουσική κωμωδία, την επιθεώρηση και την πολιτική σάτιρα.

Προς το τέλος της δεκαετίας του 1960 και στην αρχή της δεκαετίας του 1970 «τρεις θίασοι έφεραν με τόλμη το μοντέρνο ρεπερτόριο, τόσο το παγκόσμιο όσο και το ελληνικό,

²⁹ Το 1960 η Κύπρος απέκτησε την ανεξαρτησία της από την Αγγλική κυριαρχία, μετά από τον απελευθερωτικό αγώνα 1955-1959.

³⁰ Για μια σύντομη ιστορική αναδρομή του κυπριακού θεάτρου, βλ. *Το Θέατρο στην Κύπρο* (Κωνσταντίνου 2014) στην ιστοσελίδα του ΘΟΚ.

στις κυπριακές σκηνές» (Κωνσταντίνου στο Βαφειάδη & Παπανδρέου 2007: 338). Πρόκειται για το Θίασο Ν. Σιαφκάλη (1969-1970), το Θέατρο του ΡΙΚ (1969-1971) και την Πειραματική Σκηνή (1972-1974), η οποία μάλιστα «πειραματίστηκε ακόμη και με τη συλλογική σκηνοθεσία» (Κωνσταντίνου στο Βαφειάδη & Παπανδρέου 2007: 342). Ταυτόχρονα, η ίδρυση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου (ΘΟΚ) το 1971, εμπλουτίζει το ρεπερτόριο με σύγχρονα έργα, όμως οι επιρροές έρχονται κυρίως από τον ελλαδικό θεατρικό χώρο. Συγκεκριμένα, «ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου ξεκινά τις παραστάσεις του ακολουθώντας τα πρότυπα του Εθνικού³¹» (Κωνσταντίνου 2014). Με το πραξικόπημα και την τουρκική εισβολή του 1974, τα θεατρικά δρώμενα αναστέλλονται για ένα διάστημα. Λίγο μετά, η Πειραματική Σκηνή διαλύεται και ο ΘΟΚ επανέρχεται ταυτόχρονα με κάποιες ανεξάρτητες ομάδες που δημιουργούνται, όπως το Λαϊκό Θέατρο Προμηθέας και τη Λαϊκή Σκηνή Κύπρου, που φαίνεται να «πρωτοπορούν ως προς το ρεπερτόριο και τις μεθόδους εργασίας τους» (Κωνσταντίνου 2014).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, την περίοδο που το νησί έβρισκε ξανά τους ρυθμούς ανάπτυξής του, δημιουργείται το Συλλογικό Θέατρο και ανεβάζει την πρώτη παράσταση συλλογικής δημιουργίας με τίτλο *Έτσι* (1988), στο Θέατρο Ένα στη Λευκωσία. Η ομάδα, που συστάθηκε από τον άγγλο σκηνοθέτη Joe Richards και την κύπρια χορογράφο Αριάννα Οικονόμου, είχε βασικό στόχο τον πειραματισμό με τα όρια του θεάτρου. Το 2001 εγκαινιάζεται η Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ, με στόχο «να διευρύνει το ρεπερτόριο και να δώσει χώρο σε εναλλακτικές παραγωγές, στο πνεύμα της έρευνας καθώς και σε νέους δημιουργούς, προσεγγίζοντας το πιο νεανικό κοινό» (Κωνσταντίνου 2014). Στη σκηνή αυτή ανεβαίνει και η πρώτη επαγγελματική παράσταση θεάτρου της επινόησης με τίτλο *On/Off (Life Cuts)* (2007), η οποία αυτοπροσδιορίζεται ως devised theatre, και καταγράφεται ως «η πρώτη ίσως πραγματικά πειραματική παράσταση που παρουσίασε η Πειραματική Σκηνή» (Μωησέως 2007α: 55). Το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι η παράσταση του ΘΟΚ, η οποία εξήγειρε και μεγάλη συζήτηση γύρω από το θέμα του πειραματισμού και αυτής της «νέας θεατρικής φόρμας» (Τουμάζου 2007α: 18), ανέβηκε το 2007. Χρειάστηκε δηλαδή σχεδόν είκοσι χρόνια για να εμφανιστεί ξανά το είδος και να εγκαθιδριθεί πια στα θεατρικά δρώμενα του τόπου, πράγμα που δείχνει πόσο πρωτοποριακή ήταν η δουλειά του Συλλογικού Θεάτρου, για τα κυπριακά δεδομένα, το 1988.

³¹ Αυτή είναι μια τακτική που συνεχίζεται μέχρι σήμερα στην Κύπρο. Οι επιλογές ρεπερτορίου του ΘΟΚ επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από τις θεατρικές επιτυχίες στον ελλαδικό χώρο.

Το 2004 ξεκινά τη δράση της και η Rooftop Theatre Group, ομάδα με στόχους κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου, στήνοντας παραστάσεις χωρίς δοσμένο κείμενο, που επινοούνται μέσα από αυτοσχεδιασμούς. Από το 2007 κι έπειτα, αρκετές ομάδες αρχίζουν να ασχολούνται με το θέατρο της επινόησης και τις τεχνικές του, αν και καμία αποκλειστικά. Παρατηρώντας αυτή τη νέα τάση, η δημοσιογράφος Αργυρώ Τουμάζου, γράφει χαρακτηριστικά: «Οι performances³² εισέβαλαν για τα καλά στο θεατρικό μας τοπίο, θεάματα που αναιρούν τους καθιερωμένους τύπους και πρωτοτυπούν, ευνοημένα από τη λιτότητα των low-budget παραγωγών» (Τουμάζου 2008α: 26). Η επόμενη ενότητα θα επιχειρήσει μια χαρτογράφηση των ομάδων που ασχολήθηκαν με το είδος της επινόησης και τις παραστάσεις τους.

2.2 Ομάδες και παραστάσεις

Έχουν εντοπιστεί συνολικά επτά ομάδες που ασχολούνται με το είδος συστηματικά, αν και όχι αποκλειστικά. Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, θα παρουσιάσει μια αναλυτική καταγραφή των παραστάσεων των ομάδων αυτών, καθώς και των παραστάσεων που έχει ανεβάσει ο ΘΟΚ και που κατατάσσει στην κατηγορία «devised theatre³³». Η σειρά παρουσίασης θα είναι εν μέρει χρονολογική, για να βοηθήσει στον εντοπισμό κάποιων τάσεων ή χαρακτηριστικών που αναπτύχθηκαν στην πορεία εξέλιξης του είδους. Η παρουσίαση της κάθε ομάδας θα συμπεριλαμβάνει το γενικό προφίλ της ομάδας, περιγραφή των παραστάσεων, μεθοδολογία, και κριτικογραφία³⁴ όπου αυτή υπάρχει. Στόχος είναι να εντοπιστούν οι κοινοί κώδικες εάν υπάρχουν, να παρατηρηθεί η εξέλιξη και να γίνει εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορά στο είδος.

Σημειώνεται εδώ ότι στα πλαίσια της έρευνας, έχουν εντοπιστεί 26 συνολικά παραστάσεις (Παράρτημα Α), οι οποίες παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του θεάτρου της επινόησης ως προς τον τρόπο δουλειάς και προετοιμασίας της παράστασης, τη

³² Η δημοσιογράφος εδώ, χρησιμοποιώντας τον όρο «περφόρμανς» δεν αναφέρεται ειδικά στο θέατρο της επινόησης, αλλά παρατηρεί μια τάση προς τη μεταμοντέρνα δραματοουργία.

³³ <http://www.thoc.org.cy/ProductionArchive.aspx>

³⁴ Σε ότι αφορά την κριτικογραφία, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι δυστυχώς στην Κύπρο, οι περισσότεροι που γράφουν για το θέατρο είναι φιλόλογοι ή δημοσιογράφοι που καλύπτουν γενικότερα την πολιτιστική επικαιρότητα, ενώ ελάχιστοι διαθέτουν εξειδικευμένη, πανεπιστημιακή θεατρολογική κατάρτιση (Βερβεροπούλου 2015: 5). Ως εκ τούτου η κριτική «άλλοτε ασκείται ως ιμπρεσιονιστική και συγκινησιακή μαρτυρία, άλλοτε ως παραθετική σύνθεση σχολίων για τους επιμέρους σημειωτικούς κώδικες της παράστασης, ενίοτε κρίνει με θέσεις a priori, ενώ πολύ πιο σπάνια αναπτύσσει επιχειρηματολογική-τεκμηριωτική ρητορική ή μια γενικότερη θεωρητική οπτική» (Βερβεροπούλου 2015: 14).

θεματολογία, το κείμενο, το υποκριτικό ύφος, την αισθητική φόρμα, το σκηνικό περιβάλλον, την επιλογή χώρου και τη σχέση με το κοινό. Σημειώνεται επίσης, ότι η διατριβή δεν θα ασχοληθεί με ομάδες που χρησιμοποιούν τεχνικές του θεάτρου της επιμόρφωσης για εκπαιδευτικούς σκοπούς, για παράδειγμα σε σχολεία ή σε μορφή εκπαιδευτικών εργαστηρίων, και που δεν καταλήγουν σε θεατρική παράσταση.

2.2.1. Συλλογικό Θέατρο

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, η πρώτη παράσταση θεάτρου της επιμόρφωσης έγινε στην Κύπρο το 1988 από το Συλλογικό Θέατρο. Η χορογράφος Αριάννα Οικονόμου, ιδρυτικό μέλος της ομάδας, σε μια αναδρομή της δουλειάς της περιγράφει την ομάδα ως εξής: «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» (Οικονόμου 1996: 7).

Το Συλλογικό Θέατρο ιδρύθηκε το 1988 με αφορμή τη συνεργασία της Αριάννας Οικονόμου με τον άγγλο καθηγητή, σκηνοθέτη και θεατρικό συγγραφέα Joe Richards³⁵, ο οποίος σκηνοθέτησε και τις τρεις παραστάσεις της ομάδας, *Έτσι* (1988), *Τόπος* (1989), *Του βουνού το τραγούδι* (1991). Οι πρώτες δύο παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του θεάτρου της επιμόρφωσης, ως προς τις μεθόδους παραγωγής, αφού δημιουργήθηκαν συλλογικά μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τις προσωπικές εμπειρίες των συμμετέχουσων, αλλά και ως προς το σκηνικό αποτέλεσμα που ήταν επεισοδιακό, χωρίς γραμμική αφήγηση και έντονα σωματικό. Η τρίτη παράσταση δεν συμπεριλαμβάνεται στην καταγραφή, γιατί γράφτηκε από τον σκηνοθέτη ως αμιγώς θεατρικό κείμενο και δόθηκε στην ομάδα για να ερμηνευτεί με τον παραδοσιακό τρόπο θεατρικής αναπαράστασης.

Το *Έτσι* (1988) παρουσιάζει σε μορφή μικρών επεισοδίων, αποσπάσματα από τη ζωή μιας κύπριας γυναίκας που επιστρέφει στην Κύπρο. Βασικό δραματουργικό μοτίβο είναι η εναλλάξ ενσωμάτωση αυτής της γυναίκας, από τις έξι συμμετέχουσες, οι οποίες ντυμένες με τα ίδια καθημερινά ρούχα, πότε απευθύνονται κατευθείαν στο κοινό, πότε

³⁵ Ο σκηνοθέτης ήταν γνωστός στην Αγγλία για τη δουλειά του στο θέατρο της κοινότητας (community theatre), όπου δούλεψε με «ομάδες ανθρώπων όπως είναι οι άνθρωποι των φυλακών, κλειστών γειτονιών κλπ. Η δουλειά αυτή, την οποία ονομάζει 'closed community projects', προέρχεται από τις ομάδες αυτές» (Οικονόμου 1996: 8).

κάνουν διάλογο μεταξύ τους και τότε μιλούν ταυτόχρονα σαν μια φωνή. Η παράσταση, στημένη σε εντελώς άδειο σκηνικό χώρο, χρησιμοποιεί 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).

Γράφει η κριτικός Μαρία Καρσερά 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. [...] Εδώ το θέατρο, η θεατρική πράξη όπως την αποκαλεί και ο Peter Brook, περιορίζεται στη βασική και ουσιαστική λειτουργία της παράστασης σαν μέσο επικοινωνίας μεταξύ ηθοποιού και θεατή, μιας επικοινωνίας που επιτυγχάνεται εξολοκλήρου μέσω της παρουσίας του ηθοποιού πάνω στη σκηνή. Στο επίκεντρο της παράστασης βρίσκεται ο ερμηνευτής, το σώμα του, το ζωτικό, αξονικό σημείο της τέχνης του» (Καρσερά 1989α). Η περιγραφή εδώ αναφέρεται και στη λειτουργία της περφόρμανς που βασίζεται στην επικοινωνία του ερμηνευτή όχι μόνο μέσω του λόγου, αλλά και της έκφρασης του σώματος. Ταυτόχρονα, η αποστασιοποίηση από οποιαδήποτε συναισθηματική φόρτιση, ενισχύει τη μεταφορά του νοήματος στον θεατή, ο οποίος καλείται να συμμετέχει ενεργά στο δρώμενο, ασκώντας την κριτική του σκέψη και τον προβληματισμό του πάνω σε αυτό που συμβαίνει.

Η παράσταση *Τόπος* που ακολούθησε τον επόμενο χρόνο, είχε ακριβώς την ίδια προσέγγιση, όμως ασχολήθηκε πιο συγκεκριμένα με το θέμα της εκμετάλλευσης του τόπου ως φυσικού τοπίου. Και πάλι το σκηνικό ήταν γυμνό και η υποκριτική φόρμα αποστασιοποιημένη. Αν και δεν φαίνεται να είχε κάνει την ίδια αίσθηση με την πρώτη παράσταση, εντούτοις το θέμα ασχολήθηκε βαθύτερα με το νόημα του τόπου ως ρίζα και κληρονομιά και παράλληλα με την επίδραση της σύγχρονης ζωής πάνω στον άνθρωπο. Σε συνέντευξη τύπου, ο σκηνοθέτης είπε πως «το έργο καταπιάνεται με θέματα γύρω από τον τόπο. Για τη γη, τη σχέση μας με αυτή και πως την αξιοποιούμε. Κατά κάποιο τρόπο

είναι προέκταση του Έτσι. [...] είναι διαφορετικό όσον αφορά τον τόνο και την αφήγηση χρησιμοποιώντας χιούμορ για να δώσουμε έμφαση σε διάφορα σημεία. Η προσέγγιση του έργου είναι περισσότερο σωματική όπου οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν το σώμα τους για να μεταδώσουν το έργο» (Καρσερά 1989β).

Αν και οι δουλειές του είχαν μεγάλη απήχηση³⁶, το Συλλογικό Θέατρο δυστυχώς δεν συνέχισε την πορεία του και μετά την τρίτη παράσταση διαλύθηκε. Σημειώνεται εδώ ότι πλην της Αριάννας Οικονόμου, οι υπόλοιπες πέντε γυναίκες που συμμετείχαν δεν ήταν επαγγελματίες ηθοποιοί, αλλά άτομα που παρακολουθούσαν τα θεατρικά εργαστήρια που διοργάνωνε το Χοροθέατρο Αριάννας Οικονόμου (Παράρτημα Β.3). Η επίδραση που είχαν οι παραστάσεις του Συλλογικού Θεάτρου στο κυπριακό κοινό, καθώς και τα χαρακτηριστικά τους (συλλογικός τρόπος παραγωγής υλικού, αποσπασματικότητα, επεισοδιακή δομή, αποστασιοποιημένο υποκριτικό ύφος και σωματικότητα), θεωρήθηκαν σημαντικοί λόγοι για να ενταχθεί στην παρούσα εργασία, ως το πρώτο δείγμα ομάδας που ασχολήθηκε με την επινόηση. Γράφει χαρακτηριστικά η κριτικός θεάτρου Μαρία Καρσερά για την παράσταση Έτσι: «Μια μοναδική στο είδος της παράσταση, από όλες τις πλευρές επαγγελματική, αυτού του είδους η συλλογική προσπάθεια – γραφή / παράσταση – είναι ένα τρανό και χειροπιαστό παράδειγμα που ο ΘΟΚ σαν οργανισμός θεατρικής ανάπτυξης πρέπει να προωθήσει μεταξύ των άλλων» (Καρσερά 1989α). Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, είναι αξιοσημείωτο ότι ο ΘΟΚ «απάντησε» σε αυτό το κάλεσμα σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα «τιμώντας το όνομα³⁷» της Πειραματικής Σκηνης του. Με αφορμή την κριτική στον ΘΟΚ που αναφέρθηκε στο απόσπασμα, σημειώνεται ότι ακόμα και σήμερα, ούτε ο ΘΟΚ αλλά ούτε και οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας στηρίζουν με κάποιο ιδιαίτερο τρόπο τον πειραματισμό στο θέατρο³⁸.

2.2.2 Rooftop Theatre Group

Το 2004 δημιουργήθηκε από την δραματολόγο Ελλάδα Ευαγγέλου και τον ακαδημαϊκό Κώστα Κωνσταντινίδη, η ομάδα Rooftop Theatre Group, με αφορμή το άνοιγμα των οδοφραγμάτων στο νησί. Η ομάδα αποτελείται τόσο από επαγγελματίες του θεάτρου,

³⁶ Η παράσταση Έτσι είχε τόσο μεγάλη επιτυχία, που την επόμενη χρονιά ξαναστήθηκε για να οπτικογραφηθεί στο στούντιο του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου και μεταδόθηκε στην τηλεόραση με πρόλογο από την κριτικό Μαρία Καρσερά η οποία ανέλυε την παράσταση και τις προεκτάσεις της. Ταξίδεψε επίσης και στην Αγγλία.

³⁷ <http://www.thoc.org.cy/Event-on-off-life-cuts,350,0,EL,General?Section=Archive>

³⁸ Η έλλειψη θεσμικής στήριξης θα αναλυθεί περισσότερο στα συμπεράσματα στο τελευταίο κεφάλαιο.

όσο κι από ερασιτέχνες, που ανήκουν ωστόσο και στις δύο βασικές κοινότητες³⁹ που ζουν στην Κύπρο. Στόχος της, να «αντιμετωπίσει τις προκλήσεις μιας μεταβαλλόμενης κοινωνικής κουλτούρας στο νησί, εκτελώντας μέσω του θεατρικού διαλόγου και της παράστασης, μια αναζήτηση προσωπικής και πολιτιστικής κουλτούρας. Μέσα από αυτές τις δράσεις, η ομάδα προσδοκεί να γεφυρώσει το χάσμα και να θεραπεύσει την ιστορική ρήξη ανάμεσα στις δύο κοινότητες.⁴⁰»

«Αρχίζοντας ένα θεατρικό εγχείρημα, δεν υπάρχει τίποτε πιο συναρπαστικό αλλά και ταυτόχρονα τρομακτικό, από το να μην έχεις κείμενο»

Ελλάδα Ευαγγέλου & Κώστας Κωνσταντινίδης, Rooftop Theatre Group⁴¹

Πρόκειται για μια ομάδα με κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα, η οποία στοχεύει στη χρήση του θεάτρου ως κοινωνικό εργαλείο. Πέρα από την ενασχόληση με θέματα που πηγάζουν από το κυπριακό πολιτικό πρόβλημα⁴², οι παραστάσεις της στοχεύουν επίσης στην κατάργηση στερεοτύπων και διακρίσεων που πηγάζουν από το φύλο, τη φυλή και την κοινωνική τάξη. Για το λόγο αυτό τα εργαστήρια που οργανώνει είναι ανοιχτά στο κοινό και απευθύνονται σε όλους, με ή χωρίς προηγούμενη θεατρική εμπειρία. Οι παραστάσεις ανεβαίνουν συνήθως στην αγγλική γλώσσα⁴³, η οποία χρησιμοποιείται ως *lingua franca* για να ενθαρρύνει αλλά και να διευκολύνει την επικοινωνία μεταξύ των κοινοτήτων. Η συμμετοχή στα εργαστήρια είναι δωρεάν, όπως είναι επίσης και η είσοδος στις παραστάσεις. Οι οικονομικοί πόροι της ομάδας προέρχονται κυρίως από ευρωπαϊκά προγράμματα, θεσμικούς οργανισμούς (Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας, Οργανισμός Νεολαίας Κύπρου), οργανισμούς που στηρίζουν δικοινοτικές συνεργασίες και κοινωνικά ιδρύματα.

³⁹ Το κείμενο αναφέρεται εδώ στην ελληνοκυπριακή και τουρκοκυπριακή κοινότητα αν και στην Κύπρο υπάρχουν επίσης οι κοινότητες των Αρμενίων και των Μαρωνιτών.

⁴⁰ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-about-us>

⁴¹ Evangelou & Constandinides 2004: 82

⁴² Ο όρος «κυπριακό πρόβλημα» εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και αφορά στον προβληματισμό περί Ένωσης της Κύπρου με την Ελλάδα. Επανεμφανίζεται μετά την Τουρκική Εισβολή του 1974, ταυτιζόμενο πια με τις επιπτώσεις της και τη διαίρεση της Κύπρου (Charalambides & Constantinou 2013).

⁴³ Με εξαίρεση τις παραστάσεις *Καρδιά* (2009) και *ΧΧ/ΧΥ: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010), όπου το κείμενο ήταν στην κοινή ελληνική.



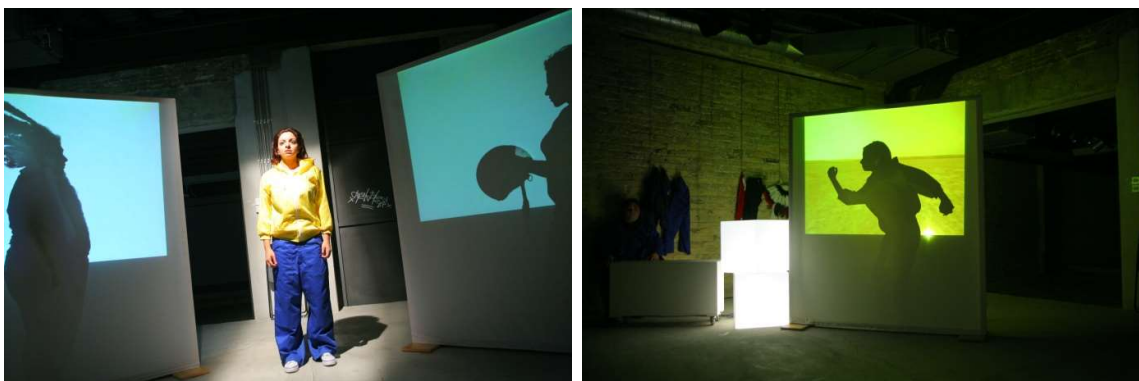
Φωτ. 1: *Masa* (2006)

Ως προς τη μέθοδο δουλειάς, οι παραστάσεις αποτελούν πάντα αποτέλεσμα εργαστηρίων με χρονική διάρκεια 3-6 μηνών, όπου συζητείται και δουλεύεται ένας συγκεκριμένος θεματικός άξονας. Υπάρχει η συγγραφική ομάδα που συλλέγει το υλικό και το καταγράφει, για να το επαναφέρει ξανά στους συμμετέχοντες και να το εμπλουτίσει με νέους στόχους. Το κείμενο των παραστάσεων, το οποίο γράφεται και ξαναγράφεται διαρκώς, προκύπτει από τις προσωπικές ιστορίες και εμπειρίες που μοιράζεται η ομάδα. Το σκηνικό αποτέλεσμα στήνεται πάντα υπό την εποπτεία ενός σκηνοθέτη, ο οποίος όμως δεν είναι πάντα το ίδιο άτομο.

Από τις δέκα παραστάσεις που έχει σήμερα στο ενεργητικό της η ομάδα, τουλάχιστον οι μισές παρουσιάζουν χαρακτηριστικά του θεάτρου της επινόησης, αφού τα κείμενά της αποτελούνται από αποσπάσματα προσωπικών ιστοριών, χωρίς γραμμική αφήγηση και εμπλουτίζονται με προβολές, μουσική και την ενεργή παρουσία του ηθοποιού που επιδιώκει την άμεση επαφή με τον θεατή. Η πρώτη τους παράσταση με τίτλο *HIStory, HERstory, HOUSESTORY, OURstory* (2004), ασχολήθηκε με την θεματική του σπιτιού ως ιδιωτικό χώρο, αλλά και ως χώρο συγκατοίκησης. Το έργο περιγράφεται ως «ένα κολλάζ από μονολόγους, διαλόγους, φιλμ, προβολές, μουσική και performance art, που ασχολείται με το συλλογικό και προσωπικό φορτίο που κουβαλούμε όλοι σε σχέση με το σπίτι μας⁴⁴.» Επιπλέον, στην παράσταση *Masa* (2006), που «αναζητεί τη σχέση των Κυπρίων με το φαγητό μέσα από το κοινωνικό, ερωτικό και συμβολικό πλαίσιο», το κοινό προσκαλείται να «απολαύσει θέατρο, φιλμ, μουσική και πολλές μυρωδιές φαγητών!⁴⁵»

⁴⁴ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-productions/item/66-productions-history-herstory-housestory-ourstory>

⁴⁵ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-productions/item/68-productions-masa>



Φωτ. 2 & 3: *Performing the Experience* (2008)

Αν και τυπικά ανήκει στην κατηγορία του θεάτρου-ντοκουμέντο⁴⁶, αξίζει να γίνει αναφορά επίσης στην παράσταση *Performing the Experience* (2008), όπου η ομάδα «έδωσε φωνή στις εμπειρίες των νέων και εφήβων από τις δύο κοινότητες, μέσα από ένα 15μηνο πρόγραμμα θεατρικών εργαστηρίων και ομαδικής συγγραφικής διαδικασίας. Δουλεύοντας με τη μέθοδο της μνήμης του σώματος, μιας θεατρικής τεχνικής που ξεκινά από το σώμα για να δώσει εικόνα και ώθηση στο λόγο», η ομάδα επεξεργάστηκε «προσωπικές αλλά και τραυματικές κοινωνικές εμπειρίες και συνθήκες, ανάγοντάς τες σε θεατρική πράξη όπου τις μοιράζονται με το κοινό» (Τουμάζου 2008β: 100). Το τελικό προϊόν μεταφράστηκε σε τρεις γλώσσες (αγγλικά, ελληνικά, τουρκικά) και παρουσιάστηκε σε κοινό στην ελεύθερη Κύπρο αλλά και στα κατεχόμενα, προκαλώντας έντονες αντιδράσεις κυρίως από την ελληνοκυπριακή κοινότητα. Η μίξη κοινών αφηγήσεων των δύο κοινοτήτων στοχοποίησε την ομάδα ως αντι-πατριωτική⁴⁷ και την έφερε αντιμέτωπη με κατηγορίες για χρηματοδότηση από αμερικανικές προπαγανδιστικές οργανώσεις. Η ομάδα δέχτηκε απειλές από ακροδεξιές οργανώσεις και το θέμα έλαβε τόσο μεγάλες διαστάσεις που παρουσιάστηκε στα δελτία ειδήσεων καθώς και συζητήθηκε στην κυπριακή βουλή (Ευαγγέλου 2013: xi). Στο κεφάλαιο τους με τίτλο «Αφηγήσεις της κοινότητας» οι Govan, Nicholson & Normington αναφέρονται στη διαδικασία μετατροπής αυτοβιογραφικών ιστοριών σε αφηγήσεις μιας κοινότητας, όπου «η παράσταση δύναται να προκαλέσει δημόσια συζήτηση και να ενθαρρύνει τον κριτικό διάλογο. Έτσι η διαδικασία στοχεύει στο να προκαλέσει τις προσδοκίες της κοινότητας και να εξετάσει τα όριά της» (2007: 75-76). Η εμπειρία της Rooftop Theatre Group με την παράσταση *Performing the Experience* (2007) αποτελεί τρανταχτό παράδειγμα

⁴⁶ Το Θέατρο-ντοκουμέντο χρησιμοποιεί ως κείμενο μόνο ντοκουμέντα και αυθεντικές πηγές, που επιλέγονται και ανεβάζονται ανάλογα με την κοινωνικοπολιτική άποψη της ομάδας (Leach 2008: 57-58).

⁴⁷ Με τίτλο «Ωρολογιακή βόμβα!» η εφημερίδα *Το Κυπριακό Ποντίκι*, παρουσιάζει την παράσταση ως «μια προσπάθεια αποπροσανατολισμού των μαθητών μας από τις ιστορικές πραγματικότητες» (Ανώνυμος 2008).

σύγκρουσης δύο διαφορετικών ιστορικών αφηγήσεων που προέρχονται από αυτή ακριβώς τη διαδικασία.



Φωτ. 4 & 5: *Καρδιά* (2009)

Η ομάδα απάντησε στις αντιδράσεις, παρουσιάζοντας την επόμενη παραγωγή της με τίτλο *Καρδιά* (2009), και δηλώνοντας ότι «συνεχίζει την παραγωγή θεατρικών παραστάσεων, ακόμα και μέσα από αντίξοες συνθήκες λογοκρισίας και αισχρών ανυπόστατων κατηγοριών. Σε μια συνεχώς μεταβαλλόμενη κοινωνία, που προσπαθεί να ανακαλύψει ή να επανα ορίσει την ταυτότητά της - πάλι που συχνά ορίζεται με βία - η δικοινοτική αυτή ομάδα υπάρχει και συνδημιουργεί αρμονικά, έχοντας ως αρχή της την αφοσίωση στην θεατρική τέχνη και την προσήλωση στη δημιουργία κοινωνικά ευαίσθητου θεάτρου⁴⁸». Η παράσταση ασχολήθηκε με όλο το φάσμα του θέματος, από το συμβολικό της αγάπης και του έρωτα, μέχρι την εμπορία οργάνων και την μετανάστευση. Το σκηνικό αποτέλεσμα ήταν «ένα μείγμα θεάτρου, φιλμ, μουσικής και αυτοσχεδιασμού⁴⁹».

Το έργο *XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων* (2010) ασχολήθηκε με «το φύλο και τις εκφάνσεις του στη σύγχρονη Κύπρο⁵⁰». Το κείμενο ήταν ένα συνοθύλευμα προσωπικών εμπειριών της ομάδας και αληθινών ιστοριών από τον κυπριακό τύπο. Τίτλοφορώντας την κριτική της παράστασης, «Θέατρο από πολλούς για πολλούς», η Νόνα Μολέσκη, γράφει ότι «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

⁴⁸ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-productions/item/71-productions-kardia>

⁴⁹ Ο.π.

⁵⁰ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-productions/item/72-productions-xx-xy>

τρόπο ξεκλειδώθηκαν πράγματα κλειδωμένα, μέσα σ' αυτούς που έπαιζαν και σ' αυτούς που παρακολουθούσαν» (Μολέσκη 2010α: 46). Αν και η γράφουσα δεν έχει παρακολουθήσει την παράσταση, από το απόσπασμα αυτό φαίνεται να λειτουργήσει η σχέση της δημιουργίας «αυτόπτων μαρτύρων» μέσα από την αλληλεπίδραση ηθοποιών και κοινού στο εδώ και το τώρα της παράστασης.



Φωτ. 6 & 7: XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων (2010)

Η τελευταία παράσταση επινόησης μέχρι σήμερα, ήταν το *Stories of Loss* (2011). Τα εργαστήρια ασχολήθηκαν με τη θεματική της απώλειας σε όλο της το εύρος, «προσωπική, κοινωνική και υπαρξιακή.⁵¹» Η παράσταση ενσωμάτωνε τις προσωπικές εμπειρίες των συντελεστών και παράλληλα μαρτυρίες ανθρώπων για το θέμα των αγνοουμένων, ένα μεγάλο κεφάλαιο στην πρόσφατη ιστορία της Κύπρου. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν μια διαδραστική βίντεο περφόρμανς που συνδύαζε προβολές, γραφικά, ηχογραφήσεις, μουσική και θέατρο, βγαίνοντας έτσι εκτός των ορίων της συμβατικής σκηνης και διεισδύοντας μέσα στο κοινό.

Έκτοτε η ομάδα έχει ανεβάσει δύο ακόμα παραγωγές, το *The Hand Diaries: An Exhibition* (2012) και το *Shift* (2014), που ακολουθούν το πειραματικό της ύφος και αναδεικνύουν τους κοινωνικούς προβληματισμούς της. Η συμβολή της Rooftop Theatre Group στον θεατρικό χάρτη της Κύπρου είναι πολύ σημαντική, αφού πρόκειται για μια από τις ελάχιστες, ίσως και η μοναδική περίπτωση ομάδας, η οποία χρησιμοποιεί τις τεχνικές του θεάτρου της επινόησης με σταθερή πορεία και συγκεκριμένο ιδεολογικό στόχο για περισσότερο από μια δεκαετία.

⁵¹ <http://www.rooftoptheatregroup.com/index.php/menu-productions/item/73-productions-stories-of-loss>

2.2.3. Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου

Στην ιστοσελίδα του ΘΟΚ κατατάσσονται επίσημα δύο παραγωγές κάτω από την κατηγορία «devised theatre⁵²». Η πρώτη παράσταση με τίτλο *On/Off (Life Cuts)* (2007) σκηνοθετήθηκε από τη Λέα Μαλένη και η δεύτερη με τίτλο *In Two Minds* (2010) από την Αθηνά Κάσιου, και οι δύο για την Πειραματική Σκηνή του Οργανισμού. Με αφορμή την πρώτη, εμφανίζεται για πρώτη φορά στα κυπριακά θεατρικά δρώμενα η αγγλική ορολογία για το είδος, η οποία χρησιμοποιείται επίσημα για να περιγράψει τη δημιουργική διαδικασία⁵³. Στο πρόγραμμα της παράστασης μάλιστα, δόθηκε μεγάλο βάρος στην επεξήγηση του όρου και στη μεθοδολογία που ακολούθησε η δημιουργική ομάδα⁵⁴. Έτσι για το διευρυμένο κοινό του ΘΟΚ, που πιθανόν να μην είχε ποτέ επαφή με το είδος, η παράσταση αυτή θεωρήθηκε καινοτόμα και πειραματική. «Πρόκειται για ένα πραγματικό θεατρικό πείραμα, που πρώτη φορά γίνεται στον ΘΟΚ» αναφέρει χαρακτηριστικά ο τότε διευθυντής Βαρνάβας Κυριαζής, στην παρουσίαση του ρεπερτορίου και συνεχίζει λέγοντας ότι «θέλουμε να εξελίξουμε αυτό το είδος θεάτρου στην Πειραματική Σκηνή» (Κυριαζής στο Μάζη-Παπαγιάννη 2007).

Όπως και στις παραστάσεις της Rooftop Theatre Group, το έναυσμα για την παράσταση ήταν ο θεματικός άξονας⁵⁵, ο οποίος στην περίπτωση αυτή, ήταν το περιθώριο. Η επιλογή του έγινε από τη σκηνοθέτιδα, η οποία και πρότεινε το όλο εγχείρημα στον οργανισμό, αφού ένιωσε ότι «αγγίζει ευρύτερα τις κοινωνικές ανάγκες του ανθρώπου» (Παράρτημα Β.2). Αξίζει να σημειωθεί ότι, βάσει τακτικής, ο Οργανισμός έπρεπε πρώτα να εγκρίνει τον θεματικό άξονα για να μπορέσει να υλοποιηθεί η παράσταση, γεγονός που προβληματίζει ως προς το αν αυτή η ίδια η διαδικασία αναιρεί και το όλο εγχείρημα. Πώς δηλαδή μια θεματική όπως αυτή του περιθωρίου εξερευνάται μέσα από τις διαδικασίες ενός θεσμικού οργάνου, αλλά και πόσο έγκυρος είναι ένας πειραματισμός ο οποίος χρειάζεται έγκριση για να υλοποιηθεί. Έχοντας ως παράδειγμα την ιστορία του θεάτρου

⁵²

http://www.thoc.org.cy/Event_List.aspx?IsMaster=True&IsProduction=True&SearchMode=True&Section=Archive&LookFor=devised&Season=-1&Genre=&ProductionCompanyAccountID=-1&AccountID=-1&Language=

⁵³ Είναι ενδιαφέρον ότι ο όρος χρησιμοποιείται στα αγγλικά, δίνοντας έτσι έμφαση σε κάτι καινούριο και ξενόφερτο. Αυτό συνήθως λειτουργεί θετικά στο κυπριακό κοινό, το οποίο ανέκαθεν θεωρεί την πολιτιστική ανάπτυξη ως κάτι που έρχεται «από έξω», αναδεικνύοντας έτσι μετα-αποικιακές συμπεριφορές.

⁵⁴ Με τίτλο «Τι είναι το devised theatre» η θεατρολόγος Αντρη Χ. Κωνσταντίνου κάνει μια σύντομη παρουσίαση του είδους χρησιμοποιώντας τις ενότητες: «Οι πρωτοπόροι», «Ο εμπλουτισμός του θεατρικού χάρτη», «Η επινόηση του επινοημένου θεάτρου» (Κωνσταντίνου 2007: 8-9).

⁵⁵ «Γενικά μιλάμε για ένα «θέατρο» (στην πιο ευρεία του έννοια) που καταγράφει την προσπάθεια των καλλιτεχνών να μιλήσουν για θέματα που αφορούν τον άνθρωπο και την καθημερινότητά του με καινούργιους τρόπους» γράφει ο Σάββας Πατσαλίδης σε πρόσφατο άρθρο του με τίτλο «Οι περιπέτειες της νέας (ελληνικής) θεατρικής γραφής» (Πατσαλίδης 2016).

της επινόησης, όπου το είδος αυτό δημιουργείται ως μια ανάγκη κριτικής απέναντι στο κατεστημένο, εγείρεται το ερώτημα αν μπορεί ένας τέτοιος μηχανισμός να ευδοκιμήσει μέσα σε ένα θεσμικό πλαίσιο. Σε πρόσφατο άρθρο του, ο κριτικός θεάτρου Σάββας Πατσαλίδης θέτει ένα παρόμοιο ερώτημα σχολιάζοντας ότι «ολοένα και περισσότερα από αυτά τα «αιρετικά» εγχειρήματα φιλοξενούνται σε χώρους εξ ορισμού διόλου «αιρετικούς» [...] αυτό πρέπει να προβληματίσει και να ανησυχήσει την όποια πρωτοπορία, η οποία, από την ίδια τη φύση της, υποτίθεται ανήκει στο περιθώριο» (2016).

Η ομάδα συντελεστών επιλέγηκε «μετά από μια ακρόαση-εργαστήριο, όπου πήρε μια ιδέα για τη μεθοδολογία και τον τρόπο δουλειάς» (Μαλένη στο Τουμάζου 2007β: 104). Η περίοδος προετοιμασίας ήταν μόλις δύο μήνες, για την έρευνα και το στήσιμο της παράστασης, πράγμα πολύ δύσκολο κατά τη σκηνοθεσία, αφού το είδος καταρχήν ήταν πρωτόγνωρο για τους συντελεστές και ο θεματικός άξονας πολύ ευρύς. Η βασική περίοδος προβών του ΘΟΚ, φάνηκε πολύ σύντομη για την υλοποίηση ενός τέτοιου εγχειρήματος, που εμπεριέχει έρευνα, αυτοσχεδιασμούς και διαμόρφωση κειμένου εκ του μηδενός. «Ξεκινήσαμε από τους ορισμούς» λέει η σκηνοθέτιδα «και γινόταν καθημερινά brainstorming αλλά και έρευνα πεδίου για να βρούμε τι σημαίνει περιθώριο για τον κάθε ένα από εμάς αλλά και τους ανθρώπους που συναντούσαμε στην καθημερινότητά μας. Παράλληλα κάναμε καθημερινά εργαστήρια για να αποκτήσουμε κοινούς κώδικες επικοινωνίας» (Παράρτημα Β.2). «Ακολούθησε μια πνευματικά και σωματικά επίπονη εργασία για τους ηθοποιούς. Δουλεύοντας καθημερινά, αρχικά σε κινησιολογικούς και μουσικούς και στη συνέχεια σε λεκτικούς αυτοσχεδιασμούς. Έτσι μέσα από προσωπική έρευνα του καθενός πάνω στο θέμα της πρότασής μας, σχολιάζοντας, βελτιώνοντας, ακυρώνοντας ή προσθέτοντας στοιχεία, επιλέξαμε σιγά-σιγά το υλικό της παράστασης» (Μαλένη στο Τουμάζου 2007β: 104). Σε όλη τη διάρκεια προβών παρών ήταν ο συγγραφέας, μέλος της δραματουργικής ομάδας, ο οποίος κατέγραφε το υλικό και επέστρεφε με εισηγήσεις. Σε συνέντευξη με τον συγγραφέα, φαίνεται να μην προέκυψε τελικά ιδιαίτερο κείμενο από τις πρόβες: «ψάχναμε λόγια μετά [...] υπήρχαν κυρίως οι εικόνες και μπήκαν τα κείμενα [...] στην τελική επεξεργασία κειμένου και στην σύνδεση δεν θυμάμαι να πήρα μέρος. Νομίζω την έκαμε κυρίως, και την υπογράφει, η σκηνοθέτης» (Παράρτημα Β.1). Φαίνεται εδώ λοιπόν και η ιδιότητα της σκηνοθέτη/επινοητή όπως

παρουσιάστηκε στο Κεφάλαιο 1, που την θέλει να έχει τον τελικό λόγο στο σκηνικό αποτέλεσμα⁵⁶.

Αν και σχεδόν κανένας από τους ηθοποιούς δεν είχε δουλέψει ξανά με το είδος, εντούτοις στα προσωπικά σημειώματά τους στο πρόγραμμα, όλοι περιγράφουν με θετικά συναισθήματα τη διαδικασία αλλά κυρίως την εμπειρία που εισέπραξαν μέσα από αυτή τη δουλειά: «Ξεκινήσαμε με μόνο δεδομένο το θέμα «περιθώριο» και την απόφαση ότι ο λόγος δεν θα είχε τον κύριο λόγο σε αυτή την παράσταση [...]. Ισότιμα λοιπόν λόγος, μουσική, τραγούδι, κίνηση και εικόνα. Από την αρχή η διάθεση ήταν διερευνητική, η κατεύθυνση πειραματική, η πορεία δημιουργικά «αβέβαιη» και το αποτέλεσμα άγνωστο. Η εργασία μας συλλογική και η αμφισβήτηση στερεότυπων και δεδομένων καθημερινή» (ΘΟΚ 2007: 6).

Η παράσταση χρησιμοποίησε αρκετά τεχνολογικά μέσα όπως προβολές και ηχητικά εφέ, έδωσε μεγάλη έμφαση στη σωματικότητα, αλλά και στη μουσική. «Η μουσική ήταν ο κεντρικός πυρήνας για την όλη δομή της παράστασης. Τα τραγούδια αποτέλεσαν μια αφορμή για να διαμορφωθούν οι διάλογοι και να διαιρεθούν θεματικά» γράφουν στο πρόγραμμα οι δύο μουσικοί της παράστασης. Όπως γράφει και η περιγραφή στην ιστοσελίδα του ΘΟΚ, το θέμα «λειτουργεί ως άξονας και 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 αποτέλεσμα⁵⁷». Ίσως όμως τελικά η πληθώρα διαφορετικών μέσων να μη λειτούργησε θετικά στο όλο εγχείρημα, αφού η ταυτόχρονη χρήση⁵⁸ τους, αφαιρούσε από τη συγκέντρωση του θεατή ο οποίος αδυνατούσε να εστιάσει κάπου συγκεκριμένα⁵⁹. Με τίτλο «Όταν η πρωτοπορία γίνεται αυτάρεσκη», η κριτικός Νόνα Μολέσκη γράφει ότι «του πειράματος του πάει αν όχι φτώχεια, τότε η ταπεινότητα, απλότητα, λιτότητα» και καταλήγει λέγοντας «Δε θέλω να

⁵⁶ Τα παραδείγματα των Tim Etchells και Simon McBurney που προαναφέρθηκαν επιβεβαιώνουν αυτή την τακτική, όπου αν και το υλικό προκύπτει συλλογικά, εντούτοις ο σκηνοθέτης/επινοητής είναι αυτός που έχει τον τελικό λόγο στο σκηνικό αποτέλεσμα.

⁵⁷ <http://www.thoc.org.cy/Event-on-off-life-cuts,350,0,EL,General?Section=Archive>

⁵⁸ Στην παράσταση οι εικόνες και οι φωτισμοί εναλλάσσονταν με πολύ γρήγορους ρυθμούς, υπήρχαν καταπακτές που άνοιγαν, πόρτες που ανοιγόκλειναν και την ίδια ώρα γίνονταν προβολές. Τα σώματα των ηθοποιών κινούνταν με πολύ γρήγορες κινήσεις, τα ηχητικά εφέ υπήρχαν ταυτόχρονα με τον λόγο και τα τραγούδια πολλές φορές προσέδιδαν ένα διαφορετικό ύφος, σχεδόν λυρικό, που δεν επικοινωνούσε πάντα με το υπόλοιπο ύφος της παράστασης.

⁵⁹ Αυτό το πρόβλημα εστίασης είναι ένας από τους κινδύνους που εμπεριέχει το θέατρο της επινόησης και θα αναλυθεί περισσότερο στα συμπεράσματα.

πω ότι ο βασιλιάς ήταν γυμνός, αλλά πρέπει να πω πως ο συλλογικός απόκληρος, περιθωριακός ήρωας του *On/Off* ήταν υπερβολικά ντυμένος» (Μολέσκη 2007α: 40).



Φωτ. 8: *On/Off (Life Cuts)* (2007)

Η έλλειψη χρόνου προβών και το πειστικό χρονοδιάγραμμα, ίσως λοιπόν να μην επέτρεψαν στην ομάδα να δοκιμάσει τι δουλεύει και τι όχι πριν ανεβάσει το τελικό αποτέλεσμα⁶⁰, αφού ο στόχος φαίνεται να μετατοπίστηκε από τον πειραματισμό στην υλοποίηση της παράστασης⁶¹. Η παράσταση είχε διάρκεια σχεδόν δύο ώρες και ίσως ο συνδυασμός αυτός με την υπερβολική χρήση όλων των δυνατών μέσων, να επηρέασε το κοινό το οποίο δεν ήταν και εξοικειωμένο με την αποσπασματική φόρμα. Η Βασίλκα Χατζήπαπα εστιάζοντας στην επικοινωνία της παράστασης με το κοινό, γράφει ότι «λειτούργησε μόνο μερικώς» αφού «η ιδιόμορφη δύναμη της μουσικής ή και οι εκφραστικές πολύσημες κινήσεις των ηθοποιών, συνέπαιρναν συχνά τον θεατή χωρίς, ωστόσο, να καταφέρνει πάντοτε να ενώνει σε μια εικόνα τις ψηφίδες του μωσαϊκού» (Χατζήπαπα 2008: 74). Εξάλλου η Αργυρώ Τουμάζου χαρακτηρίζει την παράσταση ως «επιδερμική» και «χωρίς ιδιαίτερη ανάπτυξη», μια «απογοητευτικά ανώδυνη λύση για

⁶⁰ Πολύ πιθανόν ακόμα, η άνεση οικονομικών πόρων που διέθετε ο οργανισμός για την παραγωγή, να ενθάρρυνε μια υπερβολή στη χρήση εργαλείων.

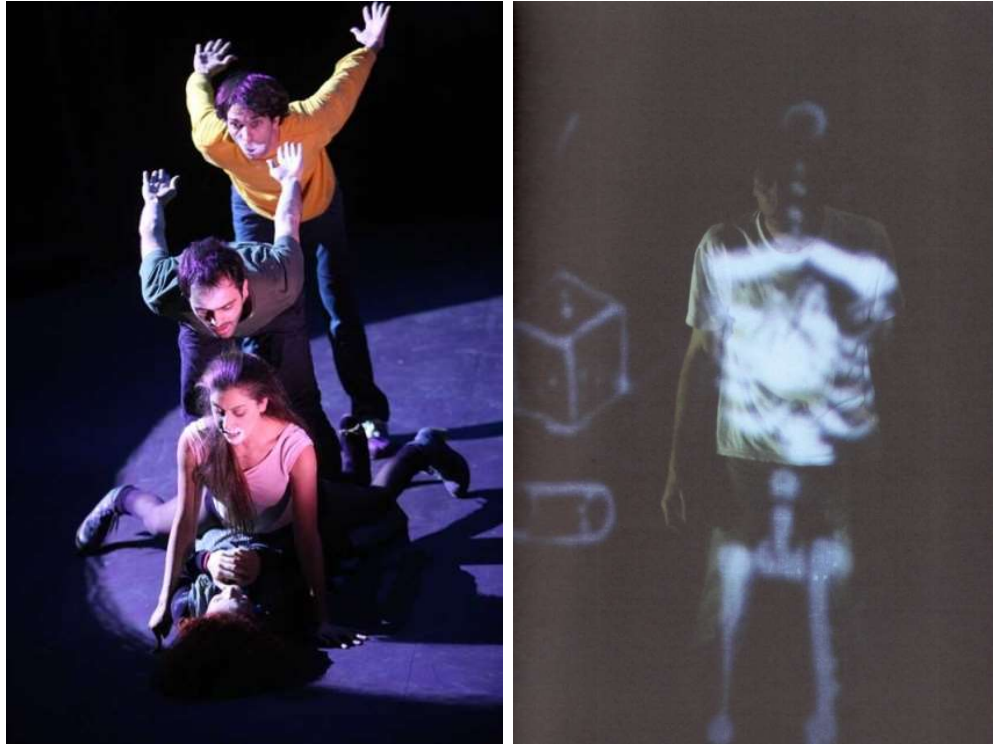
⁶¹ Εδώ τίθεται και ένα ζήτημα που θα αναλυθεί στα συμπεράσματα και που αφορά στη σχέση των μελών της ομάδας και τη δημιουργία παράστασης ως αποτέλεσμα κοινών αλληλεπιδράσεων και κοινής πορείας. Δεν είναι τυχαίο ότι ομάδες όπως οι Forced Entertainment ή το The Wooster Group αναφέρονται σε μεγάλες χρονικές περιόδους προετοιμασίας της παράστασης, αρκετές φορές και χρόνια.

ένα συλλογικά επινοημένο κείμενο», καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι «στον πειραματισμό η αποτυχία είναι μέσα στο παιχνίδι» (Τουμάζου 2008γ: 102).

Παρά τα προβλήματά της όμως, η πολυαναμενόμενη⁶² αυτή παράσταση, έδωσε έναυσμα για μια έντονη δημόσια ανταλλαγή απόψεων τόσο για την ίδια την παράσταση, όσο και για τον πειραματισμό στο θέατρο. Σίγουρα πέτυχε λοιπόν, στο να δημιουργήσει ένα «μομέντουμ» για το είδος. Έτσι ασχέτως αν κάποιες κριτικές δεν ήταν θετικές, εντούτοις θεωρήθηκε «μια άλλη προοπτική στην Κύπρο» (Μωησέως 2008) και χρησιμοποιήθηκε ως πολεμική ενάντια στο θεατρικό κατεστημένο, προτρέποντας το κοινό να την παρακολουθήσει χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις κριτικές, γιατί «αν δεν μπορούμε να δεχτούμε το διαφορετικό, τότε οι νεοελληνικές κωμωδίες, τα κυπριώτικα σκετς και τα κλασικά έργα του Τ. Ουίλιαμς είναι το θέατρό μας. Αραχνιασμένο, συμβατικό, ασφαλές» (Μωυσέως 2008). Εν κατακλείδι, «το πείραμα με το έργο *On/Off (Life Cuts)* (2007) απασχόλησε για μέρες τους ανθρώπους του θεάτρου» (Χατζήπαπα 2008: 74) και έδωσε αφορμή να παρουσιαστεί μια σωρεία κειμένων προβολής, παρουσίασης και ανάλυσης για το θέατρο της επινόησης, πράγμα σπάνιο για τα κυπριακά δεδομένα. Το γεγονός και μόνο πως με το έργο αυτό ενεργοποιήθηκε μια επί της ουσίας Πειραματική Σκηνή στο κρατικό θέατρο ήταν σημαντικό, αφού «από φέτος δίνονται ευκαιρίες σε νέους ανθρώπους, νέες ιδέες και έμφαση στον πειραματισμό» (Τουμάζου 2007γ: 105).

Η δεύτερη παράσταση θεάτρου της επινόησης του ΘΟΚ, το *In Two Minds* (2010) σε σκηνοθεσία Αθηνάς Κάσιου, ήταν εμπνευσμένη από τα έργα του Δανού καλλιτέχνη Carl Knull. Γράφει η Κάσιου στο σκηνοθετικό της σημείωμα: «ένα project που ξεκίνησε στο Λονδίνο από μια δική μου αναζήτηση, με ποιο τρόπο ζωντανεύουν τα animations στη σκηνή. Στο δρόμο μου παρουσιάστηκε η δουλειά του Carl. Ενός ζωγράφου που αφήνει τον θεατή να ζήσει μαζί του την πορεία της δημιουργίας του, μέχρι να φτάσει στην τελική εικόνα. Παρακολουθώντας, καλείσαι να κάνεις μια βουτιά στον κόσμο του και να βρεις ένα δικό σου τρόπο ερμηνείας, μια δική σου ιστορία και με την πορεία να γίνεται πιο σημαντική από το αποτέλεσμα. [...] Χρειάζεται τόλμη και από τις δύο πλευρές για να υπάρξει μια συνάντηση, τόσο από την πλευρά του καλλιτέχνη όσο και από τον ίδιο τον θεατή. Αυτή τη συνάντηση προσπαθήσαμε να φέρουμε και να ενσωματώσουμε και στη δική μας «δημιουργία» στην Πειραματική Σκηνή» (Κάσιου 2010: 5).

⁶² Η Αργυρώ Τουμάζου σε μια παρουσίασή της έγραψε ότι η παράσταση «αναμένεται να δημιουργήσει συζητήσεις στα πηγαδάκια των θεατρόφιλων» (Τουμάζου 2007β: 104).



Φωτ. 9 & 10: *In Two Minds* (2010)

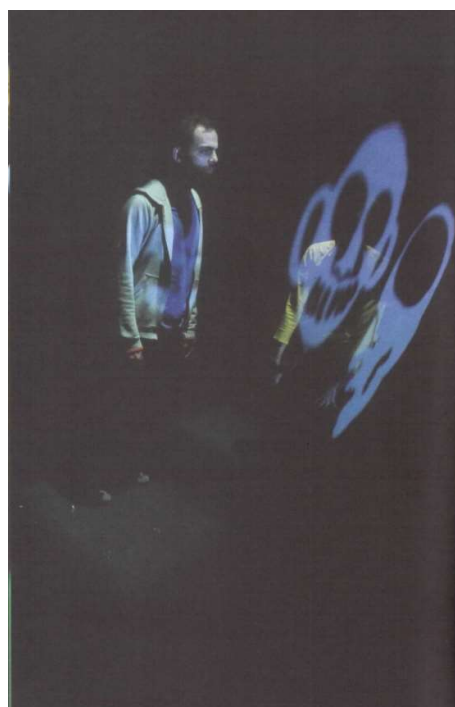
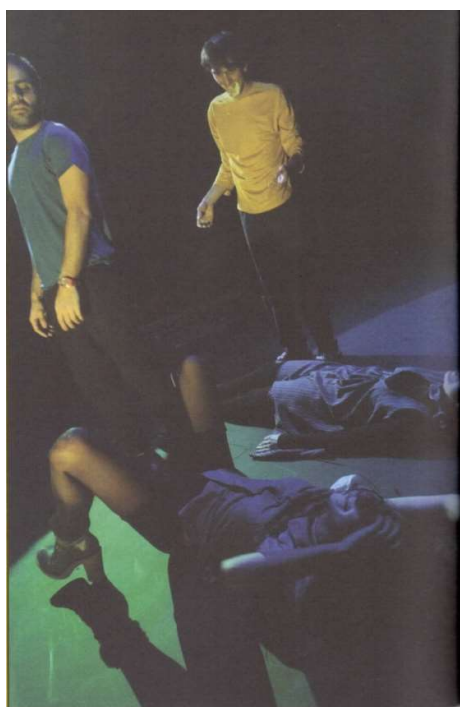
Η σκηνοθέτιδα, έχοντας εντοπίσει κοινά χαρακτηριστικά στη μέθοδο του εικαστικού Carl Knull με τη διαδικασία της επινόησης, επιχείρησε να δημιουργήσει μια παράσταση που «εξερευνά τον άνθρωπο ως ον [...] Εξερευνά τη σχέση του με τον εαυτό του και τις ευκαιρίες του να είναι συμμετοχος ή/και παρατηρητής στη ζωή και στην Τέχνη» (Πιερίδου 2010: 36). Η παράσταση ήταν λιτή, σχεδόν χωρίς σκηνικό, όμως με αρκετή χρήση της τεχνολογίας⁶³, αυτή τη φορά σε συνάρτηση με τους πίνακες του καλλιτέχνη, οι οποίοι προβάλλονταν «εν κινήσει» την ώρα της παράστασης⁶⁴. «Με έλκυσε αυτή η τάση του να δημιουργείς θέατρο, με γοητεύει η ελευθερία του και θέλησα να κάνω animation στο θέατρο, επηρεασμένη και από τους DV8, Complicite και Katie Mitchell» (Κάσιου στο Τουμάζου 2010: 82), δηλώνει η σκηνοθέτιδα σε μια συνέντευξή της.

Χωρίς γραμμική αφήγηση, το έργο είχε σπονδυλωτή δομή, και ένα κεντρικό άξονα: την «απεγνωσμένη προσπάθεια του καλλιτέχνη να φτιάξει το πορτραίτο του, που τον οδηγεί σε ένα ταξίδι ανακάλυψης του Εγώ του, μέσα σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο και

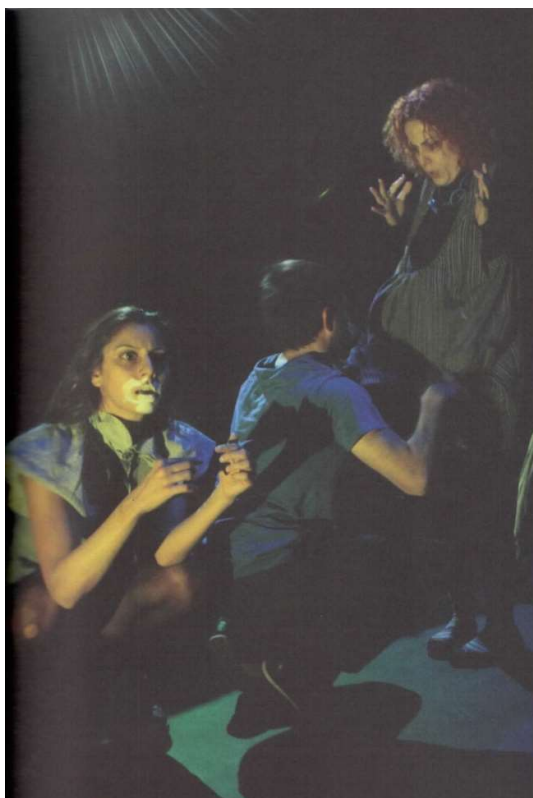
⁶³ Ο ΘΟΚ χρειάστηκε να αγοράσει πέντε προβολείς για τις ανάγκες της παράστασης.

⁶⁴ Δείτε εδώ ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της δημιουργίας του καλλιτέχνη στο τρέηλερ της παράστασης, και πώς προκύπτουν τα κοινά με τη διαδικασία επινόησης: https://www.dropbox.com/s/ks8awg3pk94eyr4/InTwoMinds_A.mov?dl=0

με μια σειρά αναπάντεχων γεγονότων» (Πιερίδου 2010: 36). Αρχική πρόθεση ήταν να χτιστεί όλο το κείμενο από το μηδέν, όμως τελικά χρησιμοποιήθηκαν και αρκετά αποσπάσματα από έτοιμα κείμενα, μαζί με διαλόγους που προέκυψαν από αυτοσχεδιασμούς. Ο καλλιτέχνης, που ήταν παρών σε αρκετές πρόβες, δημιούργησε έργα εμπνευσμένα από τη διαδικασία. Οι ηθοποιοί είχαν μια διαδραστική σχέση με τα έργα, αφού επηρέαζαν ή επηρεάζονταν από τη δράση τους. «Πειραματιζόμαστε με κείμενα, με την τεχνολογία, με την μουσική και πως οι εικαστικές τέχνες μεταφέρονται σε θεατρικές μορφές» (Κάσιου 2010: 5) γράφει η σκηνοθέτις, σε μια παράσταση που έκανε εντύπωση κυρίως για τη διαδραστικότητά της, αφού όπως εντοπίζει η δημοσιογράφος Μωησέως «διαθέτει διαδραστικά στοιχεία τα οποία υπό άλλες περιστάσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν εκνευριστικά, οι θεατές όμως τα δέχονται ευχάριστα. 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» (Μωησέως 2010α: 64).



Φωτ. 11 & 12: *In Two Minds* (2010)



Φωτ. 13: *In Two Minds* (2010)

Η δημοσιογράφος αναφέρεται στην ελεύθερη κίνηση των περφόρμερ ανάμεσα στους θεατές και στην άμεση απεύθυνση σε αυτούς, κάτι που επέτρεπε η black box αίθουσα της Πειραματικής Σκηνης. Αυτό είναι ένα στοιχείο που δεν χρησιμοποίησε για παράδειγμα η παράσταση *On/Off (Life Cuts)* (2007), η οποία στήθηκε στον ίδιο χώρο. Επίσης, αν και οι δύο παραστάσεις έκαναν εκτεταμένη χρήση της τεχνολογίας, εντούτοις το *In Two Minds* (2010) εστίασε περισσότερο στην οργανικότητα και στην εξυπηρέτηση των στόχων της παράστασης, κάτι που ίσως να μην έγινε στο *On/Off (Life Cuts)* (2007).

2.2.4 Paravan Proactions

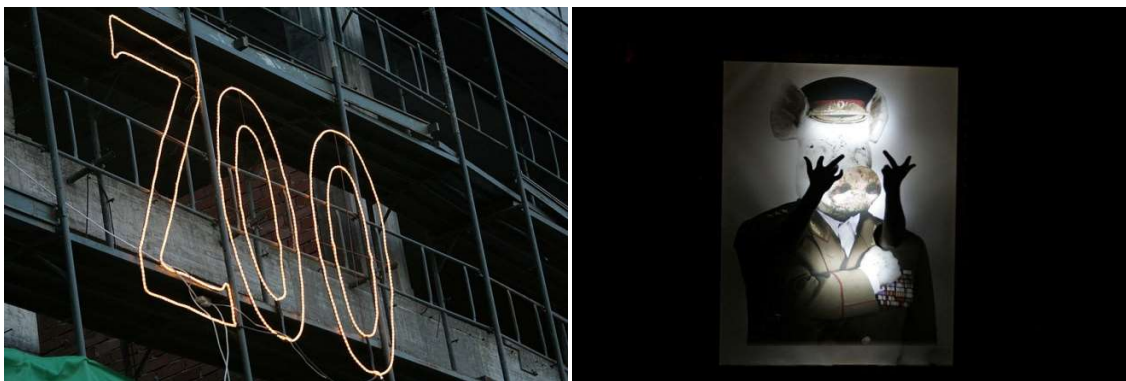
Η ομάδα Paravan Proactions δημιουργήθηκε το 2006, από την εικαστικό Μελίτα Κούτα και τον σκηνογράφο Χάρη Καυκαρίδη. Στόχοι της ομάδας «η διερεύνηση πειραματικών τρόπων παραγωγής και δημιουργίας στο θέατρο, στο περφόρμανς, στο χορό, στη μουσική και στις εικαστικές τέχνες» και «να φέρουμε κοντά νέους καλλιτέχνες, designers, μουσικούς και περφόρμερ με διαφορετικές ιδιότητες, για να στήσουμε πρωτότυπες παραγωγές μέσω δημιουργικού διαλόγου, εργαστηρίων και ανταλλαγής ιδεών.⁶⁵» Οι

⁶⁵ <http://www.paravan.org/#!about/c10fk>

παραστάσεις της, που εστιάζουν στο εικαστικό στοιχείο, είναι συχνά site-specific⁶⁶ και συνδιάζουν σωματικότητα και εικόνα, στοιχεία που νοηματοδοτούνται από τη διάδραση μεταξύ τους, αλλά και από τη διάδραση με το κοινό. Αν και δεν δίνουν μεγάλο βάρος στο λόγο, η στοχευμένη εικονογραφία τους παράγει από μόνη της κείμενο και ο τρόπος που δρουν ως ένα συλλογικό σώμα αλλά και οι επιδράσεις τους από την σύγχρονη ζωή καθώς και η κριτική θέση που παίρνουν απέναντι σε κοινωνικοπολιτικά θέματα, αποτελούν λόγους για να ενταχθούν στην παρούσα καταγραφή. Πιστή στους στόχους της, η ομάδα συνεργάζεται με διάφορους δημιουργούς σε κάθε παραγωγή της, κρατώντας πάντα τον πειραματικό της χαρακτήρα και δίνοντας καυστικά μηνύματα στο κοινό της Λευκωσίας⁶⁷, το οποίο έχει μνηθεί πια στον ιδιαίτερο τρόπο δουλειάς της.

«Σε εποχή εφησυχασμού, όπως η σημερινή, θέλουμε να δημιουργήσουμε μια σπίθα ενδιαφέροντος στο θεατή. Έτσι ίσως δει τα πράγματα μέσα από ένα νέο πρίσμα. Όχι διδακτισμός, γιατί αγγίζει τα όρια της προπαγάνδας. Θέτουμε ερωτήματα, όχι απαντήσεις.»

Μελίτα Κούτα, Paravan Proactions⁶⁸



Φωτ. 13 & 14: Zoo (2007)

Η πρώτη παράσταση με τίτλο ZOO (2007), που είχε ως έναυσμα το βιβλίο του Όργουελ *Η Φάρμα των Ζώων*, καθιέρωσε το ιδιαίτερο ύφος της ομάδας, «κάνοντας ένα breakthrough στα θεατρικά πράγματα του τόπου» (Μωησέως 2012). «Μέσα στο πλαίσιο του θεάτρου της επινόησης, αρκετοί δημιουργοί χρησιμοποιούν τη λογοτεχνία ως έναυσμα για τη δουλειά τους [...] δίνοντάς τους την ευκαιρία να πειραματιστούν με ήδη υπάρχον υλικό

⁶⁶ Οι ίδιοι ορίζουν το site specific theatre ή θέατρο χώρου ως «ένα θεατρικό δρώμενο που δημιουργείται ή διασκευάζεται για να χρησιμοποιήσει και να εκμεταλλευτεί το χαρακτήρα του χώρου μέσα στον οποίο διαδραματίζεται η παράσταση, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Οι παραστάσεις αυτού του ύφους συνήθως χρησιμοποιούν τοποθεσίες που δεν ανήκουν στην κατηγορία των τυπικών θεατρικών χώρων, αλλά έχουν ένα άλλο λειτουργικό ρόλο» (Paravan Proactions 2007).

⁶⁷ Μέχρι στιγμής έχουν στήσει παραστάσεις μόνο στην πρωτεύουσα, μια και εκεί εδρεύει η ομάδα.

⁶⁸ Κούτα στο Τουμάζου 2008δ: 96.

για να αναπτύξουν μεθόδους που πληρούν τους δικούς τους στόχους, είτε αισθητικούς, είτε πολιτιστικούς, είτε πολιτικούς» γράφουν οι Govan, Nicholson & Normington (2007: 88). Κάπως έτσι η Paravan Proactions μέσα από την πρώτη της παράσταση ανέπτυξε τη δική της πολύ ιδιόμορφη γλώσσα, όπου «μέσα από την αλληλεπίδραση των συντελεστών, το δρώμενο εξελίχθηκε ως ένα πείραμα, όπου η υποκριτική και εικαστική τέχνη συναντούν τη μουσική και την κινησιολογία» (Μωησέως, 2007β: 47). Το κείμενο δεν αποτελούσε «πιστή ακολουθία του πρωτογενούς⁶⁹, εντούτοις επηρεάζεται από αυτό και σχολιάζει τη χειραγώγηση των ανθρώπων από καθεστώτα και άτομα, μέσα από έντονες γλωσσικές και εκφραστικές τάσεις» (Μωησέως, 2007: 47). Η κριτική ήταν σχεδόν ομόφωνα διθυραμβική, αφού «η πρωτοτυπία της φόρμας του, η φρεσκάδα των συντελεστών, η αλληλεπίδραση των τεχνών και η πολιτική του θέσης, δεν χωρούν αμφισβήτηση» (Τουμάζου 2007δ: 28).

Είναι ενδιαφέρον ότι το *ZOO* ανέβηκε έξι μήνες πριν το *On/Off (Life Cuts)* (2007) του ΘΟΚ όμως ούτε οι δημιουργοί του, ούτε οι πολιτιστικοί συντάκτες το κατηγοριοποίησαν ως θέατρο της επινόησης. Όμως, παρουσιάζοντας στο κοινό τον τρόπο δουλειάς τους για πρώτη φορά, οι δημιουργοί γράφουν στο πρόγραμμα της παράστασης: «Το *ZOO* πιστεύουμε ότι ανήκει πραγματικά στην κατηγορία πειραματικού θεάτρου που βάσισε τη μεθοδολογία της επεξεργασίας του σε θεατρικά εργαστήρια, αυτοσχεδιασμούς, ευτελή υλικά και μέσα σε ένα μη υφιστάμενο θεατρικό χώρο. Με έμφαση στην εικόνα, ήχο, κίνηση, επιδιώξαμε να «γράψουμε» κάποιες σκηνές, όχι σαν δραματικοί σκηνοθέτες⁷⁰ αλλά σαν εικαστικοί του τρισδιάστατου χώρου» (Paravan Proactions 2007). Σε μια συνέντευξή του, ο ηθοποιός Διομήδης Κουφτερός, μέρος της δημιουργικής ομάδας, περιγράφει τη διαδικασία ως εξής: «Εμείς βάζουμε κάτω την ιδέα, αυτοσχεδιαστικά εξερευνούμε το αντικείμενο, μετά κρατάμε το συμπυκνωμένο ζουμί και κτίζουμε πάνω του συλλογικά, ομαδικά και οργανικά, κι αυτό είναι πολύ σημαντικό. Διαφωνούμε και συζητούμε κάθε μέρα με την ομάδα παραγωγής, αλλά έχουμε αγάπη και σεβασμό μεταξύ μας, είμαστε φίλοι άλλωστε και εκτός δουλειάς, κάτι που βοηθά πάρα πολύ. [...] Το έργο είναι ένα πολιτικό κοινωνικό σχόλιο για το τι γίνεται στην Κύπρο και στον κόσμο σε σχέση με την εξουσία, την κυβέρνηση, την ταυτότητα, τη χειραγώγηση κοινωνίας και πολιτικών αρχών και ιδεών.» (Κουφτερός 2007: 100). Αν και τα χαρακτηριστικά που

⁶⁹ «Η σχέση πρωτοτύπου και αντιγράφου μας επαναφέρει σε προσφιλή και χαρακτηριστική λειτουργία του μεταμοντέρνου θεάτρου» γράφει ο Δημήτρης Τσατσούλης (2007: 64).

⁷⁰ Οι Paravan Proactions είναι ίσως η μοναδική ομάδα στην Κύπρο, όπου σκηνοθέτης/επινοητής δεν είναι ένα άτομο αλλά ομάδα. Έτσι τα έργα χτίζονται από ένα σύνολο δημιουργών οι οποίοι έχουν μεταξύ τους μια συνέργεια και επικοινωνία που τους επιτρέπει να σκηνοθετούν συλλογικά.

περιγράφονται εδώ ως προς τον τρόπο δουλειάς αλλά και ως προς το σκηνικό αποτέλεσμα, ταιριάζουν στο είδος της επινόησης, φαίνεται ότι ο λόγος που η παράσταση *On/Off (Life Cuts)* αυτοπροσδιορίζεται ως επινόηση αλλά το *ZOO* όχι, έγκειται στο γεγονός ότι το πρώτο δεν άρχισε με ένα σμα ένα κείμενο όπως το δεύτερο. Συγκρίνοντας όμως το τελικό αποτέλεσμα και οι δύο παραστάσεις χρησιμοποίησαν επεισοδιακή δομή, αποσπασματικό λόγο, έντονη σωματικότητα και σχολίασαν μέσα από τη σκηνική γραφή σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς. Μάλιστα το *ZOO* χρησιμοποίησε και την άμεση απεύθυνση στο κοινό, κάτι που δεν έγινε στο *On/Off (Life Cuts)*. Εν κατακλείδι αυτό το παράδειγμα σύγκρισης, εγείρει ερωτήματα ως προς τους απόλυτους προσδιορισμούς στα είδη του μεταδραματικού θεάτρου, αφού τα όρια πολλές φορές είναι θολά.



Φωτ. 15 & 16: *Zoo* (2007)

Πάντως το σίγουρο είναι ότι το 2007 ήταν μια γόνιμη χρονιά για τον πειραματισμό. Γράφει χαρακτηριστικά η Νόνα Μολέσκη: «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 συμμετοχοί σε κάτι τόσο σύγχρονο, τόσο προχωρημένο σ' ότι αφορά τη θεατρική φόρμα. Δεν υπάρχει ίχνος ειρωνίας σ' αυτά που γράφω, νομίζω ότι το αίσθημα πληρότητας του κύριου θεατή [...] είναι ένα υγιές κοινωνικό αίσθημα ανθρώπων που θέλουν να πιστεύουν ότι οι συνδιασμοί των λέξεων «εγχώριος» και «πειραματικός», «ντόπιος» και «φορμαλιστική αναζήτηση» δεν είναι οξύμωρα σχήματα πια» (Μολέσκη 2007β).



Φωτ. 17 & 18: Zoo (2007)

Το περιοδικό Time Out Cyprus χαρακτήρισε την ομάδα Paravan Proactions ως μια «δυναμική, καινοτομική εμφάνιση νέων καλλιτεχνών, που τολμούν, δρουν και εκτίθενται ... απερίφραστα» (Αδειλίνης 2007: 8) και βάφτισε την παράσταση ως «την εκδίκηση της νέας γενιάς στο θέατρο» (Τουμάζου 2007ε: 97). Η παράσταση ZOO τιμήθηκε με δύο Βραβεία Θεάτρου Κύπρου (2008) στις κατηγορίες Ενδυματολογία και Μουσική.

Μετά από μια περίοδο αμιγώς θεατρικών παραγωγών, το 2013 η ομάδα επανέρχεται στον πειραματισμό, αυτή τη φορά με έναυσμα το γνωστό διήγημα του Nicolai Gogol *Το Παλτό*. Με μια σκηνοθετική ομάδα εφτά ατόμων και δεκαπέντε ηθοποιούς, «την dream team της νέας σεζόν» (Μωησέως 2013α) όπως χαρακτηρίστηκε, η παράσταση στήθηκε στον άδειο πια χώρο του γνωστού κοσμικού καφεστιατορίου DaCaro στην καρδιά της Λευκωσίας, όπου κάποτε έσφιζε από ζωή και που τα τελευταία χρόνια παρήκμασε λόγω της οικονομικής κρίσης⁷¹. «Στην παράσταση χρησιμοποιούμε ότι έχουμε, ότι ξέρουμε, ότι δουλεύει. Χορό, θέατρο, τραγούδι, ζωντανή μουσική, μάσκες, σούπερ κοστούμια και σκηνικά. Είναι μια ευχάριστη παράσταση promenade που μετακινείται στο χώρο του πρώην Da Caro, με τους θεατές να συμπληρώνουν το σκηνικό» (Κουφτερός 2013: 74) αναφέρει ο Διομήδης Κουφτερός που συνυπόγραψε τη σκηνοθεσία. Στο *Παλτό*, όπως και στο *Zoo* ο θεατής αισθάνεται μέρος ενός «οικειοποιημένου περιβάλλοντος» (a sense of living in) που του «ενεργοποιεί τη λειτουργία του μάρτυρα» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 114). Το κείμενο και πάλι επινοήθηκε από τους συντελεστές, αφού «αν και βασισμένη στο διήγημα του Γκογκόλ, έχω την αίσθηση ότι πήρε το δικό της δρόμο, εξού και το τέλος μένει πιο ασαφές από το λογοτέχνημα, με διακριτικές

⁷¹ Η παράσταση εντάχθηκε στα πλαίσια του Nicosia Pop-Up Festival, μιας πρωτοβουλίας του Δήμου Λευκωσίας. «Πρόκειται για ένα φιλόδοξο φεστιβάλ στο πλαίσιο του Project Nicosia, στην ερειπωμένη Λεωφ. Μακαρίου, στο κέντρο της Λευκωσίας. Καταστήματα που δεν είναι διαθέσιμα σε επιχειρήσεις θα δοθούν σε πολλούς καλλιτέχνες και δημιουργούς για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους.» (Μωησέως 2013α).

αυτοαναφορές αλλά και εστίαση στη δραματουργική εικονοποίηση της αφήγησης» (Τουμάζου 2013: 57).

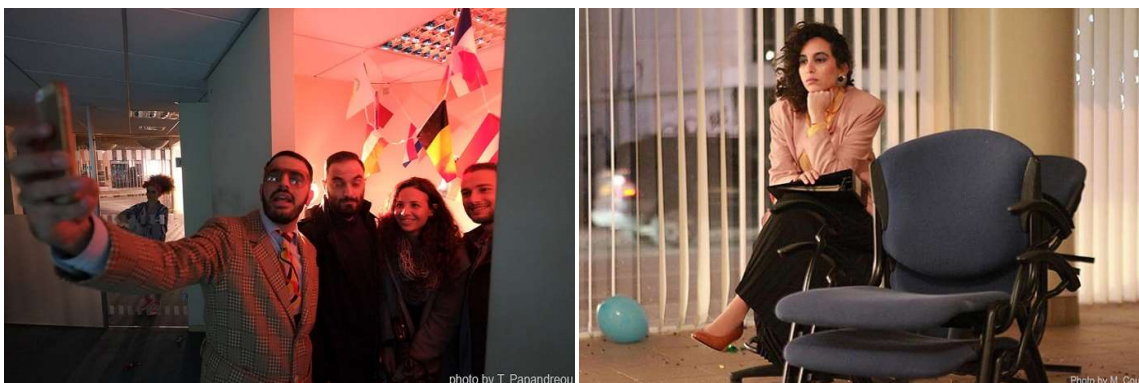


Φωτ. 19 & 20: *Το Παλτό* (2013)

Και πάλι οι κριτικές ήταν ενθουσιώδεις, μια και θεωρήθηκε ότι «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 Caro της Μακαρίου, του κέντρου της Λευκωσίας, της (ξαφνικά) πρώην εποχής της ζωής μας, έγινε υπόβαθρο της παράστασής τους» (Μολέσκη 2013α: 6). Έτσι για ακόμα μια φορά ο ιδιαίτερος τρόπος δουλειάς των Paravan Proactions κέρδισε κοινό και κριτικούς, πετυχαίνοντας «έναν πυκνό διάλογο μεταξύ φόρμας και νοήματος» και «προσθέτοντας την παρατήρηση/κριτική ματιά, που είναι αξιόλογη ισορροπία στο θέατρο» (Τουμάζου 2013: 57).



Φωτ. 21 & 22: *Το Παλτό* (2013)



Φωτ. 23 & 24: *The Vaults - Impromptu* (2015)

Το 2015 με ακόμα μια συμμετοχή στο Nicosia Pop-Up Festival, η ομάδα ανέβασε το *The Vaults-Impromptu* (2015), στο πρώην υποκατάστημα της Τράπεζας Κύπρου στη Λεωφόρο Μακαρίου στη Λευκωσία. Η παράσταση και πάλι έδωσε έμφαση στη σωματικότητα και το εικαστικό στοιχείο, όμως προβληματίσε ως προς το είδος της αφού «δεν ξέρουμε αν περιλαμβάνεται στο πορτφόλιο των δημιουργών της ως μια κανονική θεατρική παραγωγή ή ως ένα χάπενινγκ» (Μωησέως 2015α). Η ιστοσελίδα της ομάδας πάντως, τη χαρακτηρίζει ως μια «site-specific θεατρική περφόρμανς, που προσκαλεί το κοινό να περπατήσει στο χώρο του πρώην υποκαταστήματος και να ανακαλύψει μυστικούς χώρους, χαρακτήρες και κρυμμένες αναμνήσεις.⁷²» Είναι ενδιαφέρον να αναρωτηθούμε αν η έλλειψη δοσμένου κειμένου επηρέασε αυτή την παραγωγή αρνητικά, αφού για πρώτη φορά η ομάδα δούλεψε εντελώς ανεξάρτητα από λογοτεχνικό ερέθισμα με μοναδικό έναυσμα τον χώρο και τη διάδραση μέσα σ' αυτόν. Αναμένεται επίσης και η επόμενη παραγωγή με τίτλο *Happymess* που θα ανέβει τον Οκτώβριο 2016 και θα είναι η πρώτη απόπειρα της ομάδας μέσα σε συμβατικό θεατρικό χώρο.



Φωτ. 25 & 26: *The Vaults - Impromptu* (2015)

⁷² <http://www.paravan.org/#!2015/c1pf4>

2.2.5 Ομάδα One/Off

Η Ομάδα One/Off ιδρύθηκε το 2006 από τη γράφουσα, τη Μαρία Καυκαρίδου και τον Πάνο Μπάρτζη, μέσα από την ανάγκη τους να επικοινωνήσουν τις κοινές τους ανησυχίες καλλιτεχνικά. Κύριος σκοπός της ομάδας, «ο πειραματισμός πάνω στη θεατρική φόρμα και η ανάπτυξη εναλλακτικής καλλιτεχνικής δημιουργίας» (Ομάδα One/Off 2013) που πηγάζει μέσα από κοινωνικοπολιτικά θέματα, καθώς και η άμεση επικοινωνία με το κοινό μέσω της διάδρασης και της ανάπτυξης ενεργού διαλόγου: «αφορμή ήταν η αγάπη μας για το θέατρο και γενικότερα για τις παραστατικές τέχνες. Αποφασίσαμε να πειραματιστούμε έχοντας ως αρχικό στόχο, μια σύναξη ανθρώπων με κοινό όραμα και πολλή διάθεση για δημιουργία» (Γεωργιάδου 2009: 98). Η ομάδα επιδιώκει συνεργασίες τόσο με επαγγελματίες από το χώρο του θεάτρου, του χορού και των εικαστικών τεχνών, όσο και με ερασιτέχνες που ωστόσο αγαπούν το θέατρο και ενδιαφέρονται να το εξερευνήσουν.



Φωτ. 27 & 28: *Little Boxes* (2007)

Οι πρώτες παραστάσεις της ομάδας, αυτοπροσδιορίζονταν ως θεατρικές περφόρμανς. Βασικά τους χαρακτηριστικά ήταν η έλλειψη γραμμικής αφήγησης και η συρραφή έτοιμων κειμένων, θεατρικών και μη, σε συνδιασμό με μουσική, προβολές και έντονη σωματικότητα. Οι παραστάσεις χτίζονταν με έναυσμα ένα θεματικό άξονα και προέκυπταν «μετά από μελέτη των κειμένων, την εξέλιξή τους μέσω των προβών και τους αυτοσχεδιασμούς. Όταν δουλεύουμε μέσα από αυτοσχεδιασμούς, κάθε περφόρμερ κτίζει το ρόλο του ανάλογα με τον χαρακτήρα και τα προσωπικά του βιώματα» (Κυριάκου στο Διονυσίου 2008: 34). Όλα ήταν καινούρια για τους συντελεστές αφού δεν βρίσκονταν σε γνώριμο έδαφος και έτσι προσπαθούσαν να δημιουργήσουν ψηλαφίζοντας οτιδήποτε προέκυπτε. Ακόμα και η διανομή των καθηκόντων έγινε τυχαία, αφού στην πρώτη παράσταση όλοι πέρασαν από τη σκηνή ως περφόρμερς, όλοι έστησαν το σκηνικό και όλοι συνέβαλαν στην παραγωγή. Στη δεύτερη παραγωγή

ξεκαθάρισαν οι ρόλοι και η γράφουσα ανέλαβε αποκλειστικά τη σκηνοθεσία. Μπορεί λοιπόν αυτή η διαδικασία να μην ήταν συνειδητά προσδιορισμένη ως είδος, όμως ένας τρόπος δουλειάς είχε αρχίσει ήδη να εκκολάπτεται από τις πρώτες κιόλας παραστάσεις της ομάδας.

Η πρώτη παράσταση με τίτλο *Little Boxes* (2007) είχε ως θέμα τη διαφορετικότητα και τη δυσκολία έκφρασής της, αναφερόμενη «στα κουτιά μέσα στα οποία ζούμε και που μας ορίζει η κοινωνία» (Διονυσίου 2007: 35). Σημειώνεται εδώ ότι το θέμα αυτό ήταν και η αφορμή για τη δημιουργία της ομάδας, αφού η ανάγκη των συντελεστών για ελεύθερη έκφραση ήταν που τους ώθησε να στήσουν μια παράσταση. Διαμορφώνοντας μια σκηνή black box σε μπαρ, όπου το κοινό καθόταν σε τραπεζάκια και μπορούσε να απολαύσει το ποτό του, η παράσταση προωθούσε τη διαδραστικότητα και εξαφάνιζε τα όρια μεταξύ σκηνής και θεατών⁷³. Οι θεατές καλούνταν να συμπληρώσουν ερωτηματολόγια τα οποία η ομάδα χρησιμοποιούσε κατά τη διάρκεια της παράστασης, κάνοντας έτσι πιο άμεση τη σχέση με το κοινό. Το τέλος της παράστασης σηματοδοτούσε το άνοιγμα της σκηνής σαν πίστα, όπου οι περφόρμερ καλούσαν τους θεατές σε χορό στους ήχους της μουσικής του dj.



Φωτ. 29 & 30: *Where is my love?* (2008)

Την επόμενη χρονιά, η ομάδα ανέβασε την παράσταση *Where is my love?* (2008), η οποία πραγματευόταν «την έννοια της αγάπης στις πιο ακραίες και έντονες μορφές της [...] στις αρνητικές της συνέπειες, δηλαδή στη βία, καταπίεση, ζήλια, υπερπροστατευτικότητα [...]» (Διονυσίου 2008: 34). Η παράσταση χρησιμοποίησε και πάλι αποσπάσματα

⁷³ «Ο θεατής, εισερχόμενος στην αιθουσα και καταλαμβάνοντας τη θέση του, αποτελεί αυτόματα μέρος του σκηνικού: σωστότερα, το σώμα του συνιστά κινούμενο αρχιτεκτονικό σημείο της σκηνής, αφού οι κινήσεις του αποτελούν αυτόματα δράσεις που εκτυλίσσονται εντός του σκηνικού χώρου, ορατές από τους υπόλοιπους θεατές αλλά και τους ηθοποιούς που «παίζουν» μπροστά ή πίσω του ή καθονται δίπλα του» γράφει ο Τσατσούλης (2007: 82).

κειμένων, ποιήματα, τραγούδια, ένα μικρόφωνο, προβολές, ζωντανή μουσική επι σκηνής και ταυτόχρονες δράσεις με έντονη σωματικότητα. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο υποκριτικό ύφος, αφού η ομάδα δούλεψε πιο συνειδητά στον τρόπο απεύθυνσης στον θεατή και στην αμεσότητα μέσω του λόγου. «Πολύ ευχάριστο που δεν κωλώνει η φωνή των νέων. Ακόμα και μέσα από λόγια άλλων, βγάζουν το δικό τους νόημα» (Τουμάζου 2008ε: 146) σχολιάζει το *Time Out Cyprus*. Η παράσταση αν και χαρακτηρίστηκε «σκληρή» και «δύσκολη» από κάποιους θεατές, εντούτοις κέρδισε τις εντυπώσεις. «Ένα πανανθρώπινο φαινόμενο, αλλά εδώ άκρως κυπριακό, αφού αναγνωρίζουμε συμπεριφορές οικείες» γράφει στην κριτική της η Αργυρώ Τουμάζου, καταλήγοντας ότι «το τέλος σε βρίσκει σίγουρα επηρεασμένο κι ας νιώθεις ότι έφαγες μια δυναμική γροθιά στο στομάχι από πέντε νεότερους performers» (Τουμάζου 2008στ: 26).

Την επόμενη χρονιά η ομάδα ανέβασε το *Madame B.* (2009), μια ελεύθερη διασκευή του μυθιστορήματος του Γκ. Φλωμπέρ, *Μαντάμ Μποβαρύ*, όμως η παράσταση που την καθιέρωσε στον κυπριακό θεατρικό χάρτη ως ομάδα επινοήσης, ήταν το (*forget-me-not*) (2010). «Με τον τίτλο να παραπέμπει στο «Δεν ξεχνώ» και τα απαραίτητα εισαγωγικά και παρενθέσεις που ακυρώνουν το ψευδές της κυπριακής πραγματικότητας από το 1974 και έπειτα» (Μωησέως 2010β: 58), η παράσταση επιχείρησε να αναζητήσει την ταυτότητα της γενιάς των «σημερινών 30άρηδων, που το «Δεν ξεχνώ» τους το μάθαιναν από το νηπιαγωγείο και που προσπαθούν με ειλικρίνεια και απλότητα να ανακαλύψουν τι δεν έχουν ξεχάσει, τι έχουν κρατήσει από το παρελθόν, τι είναι εκείνη η κοινή βάση στην οποία στέκουν και η οποία, αν βρεθεί, μπορεί να ονομαστεί και εθνική ταυτότητα» (Μολέσκη 2010α: 46). Η παράσταση, η οποία εμπνεύστηκε από το βιβλίο *Γλυκιά Bloody Life* (Το Ροδακίό 2006) του κύπριου συγγραφέα Αντώνη Γεωργίου, χτίστηκε πάνω στις προσωπικές ιστορίες και βιώματα των συντελεστών της, καθώς και σε μερικά αποσπάσματα από το τότε υπό έκδοση βιβλίο του ίδιου συγγραφέα *Ένα Αλπούμ Ιστορίες* (Το Ροδακίό 2014)⁷⁴.

⁷⁴ Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η αμφίδρομη σχέση μεταξύ βιβλίου και παράστασης, αφού ενώ η ομάδα χρησιμοποίησε μικρά αποσπάσματα από αυτό στην παράσταση, ο συγγραφέας μετά πρόσθεσε στο βιβλίο του κείμενα που επινοήθηκαν από την ομάδα για την παράσταση. Το βιβλίο αυτό έχει βραβευτεί φέτος με το Ευρωπαϊκό Βραβείο Λογοτέχνιας και αυτό το μήνα ανεβαίνει δραματοποιημένο από την ομάδα Fresh Target Theatre Group σε σκηνοθεσία Μάριου Κακουλλή.



Φωτ. 31 & 32: (*forget-me-not*) (2010)

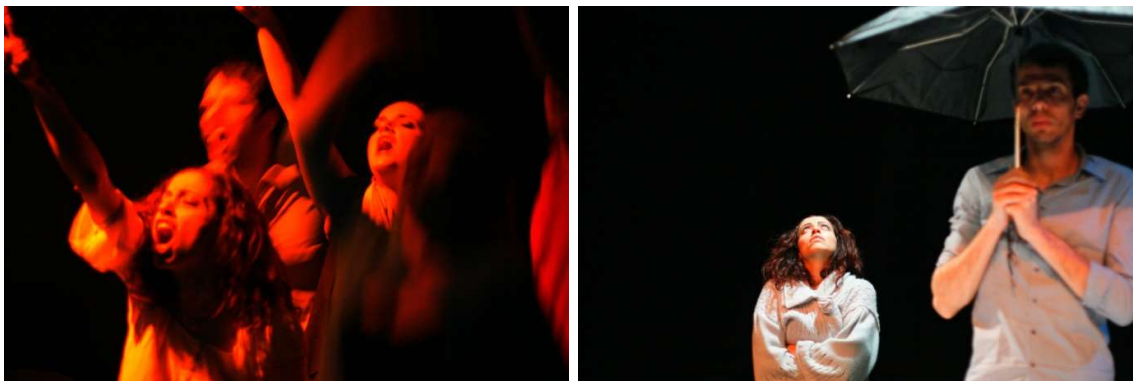
Κατά τη διάρκεια του πρώτου μήνα προβών, οι ηθοποιοί κατέγραφαν τις σκέψεις τους σε σημειωματάρια που έπρεπε να έχουν πάντα μαζί τους. Η οδηγία ήταν να σημειώνουν «ό,τι μας επηρεάζει, ό,τι βλέπουμε κι ακούμε, ό,τι μας έρθει στο μυαλό», που αφορούσε στην Κύπρο και σε ό,τι ένιωθαν ότι μπορεί να υποδηλώνει μια «κυπριακότητα». Το υλικό το έπαιρναν μαζί τους στην πρόβα και πάνω σε αυτό συζητούσαν, αυτοσχεδιάζαν και ανέπτυσσαν θεματικές ενότητες. Ταυτόχρονα, η ομάδα μελετούσε αποσπάσματα από το βιβλίο του Γεωργίου: «Ο σκοπός ήταν να χρησιμοποιήσουμε τα κείμενά του, και συζητώντας τα [...] καταλήξαμε μέσα από μια καθαρά αυτοσχεδιαστική διαδικασία σε δικά μας κείμενα» (Κυριάκου στο Μωησέως 2010γ: 54). Η σκηνοθέτις οπτικογραφούσε⁷⁵ ή ηχογραφούσε τις πρόβες και σιγά-σιγά έχτιζε μια δομή που συνδίαζε κίνηση, μουσική και λόγο.

Το έργο είχε σπονδυλωτή δομή και αποτελούνταν από επεισόδια φαινομενικά άσχετα μεταξύ τους, όμως συνδεδεμένα δραματουργικά με μια νοητή γραμμή αφήγησης που άρχιζε με τις οικογενειακές μνήμες των γονιών και των παππούδων τους, συνεχιζόταν με τις προσωπικές μνήμες από την παιδική τους ηλικία μέχρι και τις σπουδές τους και κατέληγε στη ζωή τους σήμερα και στους προβληματισμούς τους για την κοινωνία που ζουν. Όλα διαδραματίζονταν γύρω από ένα τραπέζι, όπου οι ηθοποιοί έλεγαν ιστορίες μεταξύ τους αλλά και απευθείας στο κοινό. Η αρχή και το τέλος της παράστασης ήταν συνδεδεμένη με το φαγητό, όπου στο αρχικό μνημόσυνο έτρωγαν κόλλυβα και στο τέλος της παράστασης σουβλάκι⁷⁶. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης επαναλαμβανόμενα μοτίβα,

⁷⁵ Η οπτικογράφιση των προβών είναι μια συνηθισμένη μέθοδος καταγραφής και ανασκόπησης υλικού στη διαδικασία επινόησης. «Χρησιμοποιούμε κάμερα όταν αυτοσχεδιάζουμε, ώστε όταν κανουμε κάτι και νομίζουμε ότι είναι καλό, μετά το ξανακοιτάμε και προσπαθούμε να καταλάβουμε τι ήταν αυτό που το έκανε πραγματικά καλό» (Forced Entertainment 1999).

⁷⁶ «το επι σκηνής φαγητό [...] αγγίζει τους θεατές μόνο οσφρητικά. Ωστόσο τα αισθητήρια όργανα της όσφρησης του θεατή δέχονται τα νέα αυτά ερεθίσματα, κινητοποιώντας μια ακόμη από τις αισθήσεις του [...] και θέτουν σε λειτουργία τους συγκινησιακούς μηχανισμούς της μνήμης του» (Τσατσούλης, 2007: 80).

όπως το απότομο άνοιγμα ομπρέλων. Υπήρχε και πάλι ζωντανή μουσική επι σκηνής και γινόταν χρήση του μικροφώνου σε αρκετά σημεία. Η γλώσσα που χρησιμοποιήθηκε ήταν η κυπριακή καθομιλουμένη, όπου ίσως ήταν και η πρώτη φορά που ακουγόταν στο θεατρικό σανίδι ανεπιτήδευτη και άμεση, να καταθέτει προσωπικές αφηγήσεις που δεν αφορούσαν κυπριακή ηθογραφία αλλά στην σημερινή πραγματικότητα⁷⁷.



Φωτ. 33 & 34: (*forget-me-not*) (2010)

Το (*forget-me-not*) έτυχε πολύ θετικής ανταπόκρισης από το κοινό αφού «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» (Μολέσκη 2010α: 46). Φαίνεται ότι ήταν η πρώτη φορά επίσης που στέφθηκε με επιτυχία η απόπειρα δημιουργίας ενός αμιγώς επινοημένου κειμένου, το οποίο δεν βασιζόταν καθόλου σε προυπάρχουσα αφήγηση, αλλά ανήκε στην ολότητα του στα μέλη της δημιουργικής ομάδας. Μετά την επιτυχία της παράστασης, η ομάδα αποφάσισε να λάβει μέρος στο 1^ο Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου⁷⁸ που έγινε στη Λευκωσία την ίδια χρονιά, με αποτέλεσμα να επιλεγεί για να συμμετέχει στο Φεστιβάλ Αβινιόν Off 2011. Η εμπειρία του φεστιβάλ ήταν μοναδική για την Ομάδα One/Off, η οποία παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στο εξωτερικό. Η παράσταση κατάφερε να επικοινωνήσει και με το γαλλικό κοινό εισπράττοντας θετικά σχόλια, αφού όπως γράφτηκε σε μια κριτική «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» (Porquet 2011: 7).

⁷⁷ Περισσότερες αναφορές για τη χρήση της κυπριακής διαλέκτου θα γίνουν στο Κεφάλαιο 3.

⁷⁸ Δυστυχώς ο θεσμός αυτός δεν συνεχίστηκε και έτσι μέχρι σήμερα δεν υπάρχει καμία θεατρική πλατφόρμα που να ενισχύει την πειραματική φόρμα ως προς την παρουσίαση και την προώθηση του είδους αυτού.



Φωτ. 35 & 36: *Ετυ(ο)μολογία* (2011)

Το 2011 η γράφουσα έλαβε πρόσκληση από τον εικαστικό Παναγιώτη Μιχαήλ, για να συμμετέχει στον ετήσιο θεσμό του Δημοτικού Κέντρου Τεχνών, Project Room #3 και συγκεκριμένα στην παραγωγή *Σκηνικές Υποθέσεις*⁷⁹. Το εγχείρημα ήταν η συγγραφή και παρουσίαση τριών μονόπρακτων από διαφορετικούς δημιουργούς, με αφορμή «ένα τρισδιάστατο εικαστικό έργο του καλλιτέχνη, το οποίο θα λειτουργήσει και ως σκηνικό της παράστασης» (Σχίζα 2011: 28). Μοναδικός περιορισμός για τους δημιουργούς, ήταν να μην μετακινηθεί τίποτα απολύτως από το σκηνικό. Λόγω της φύσης του πρότζεκτ, δηλαδή της «ανατροπής στη διαδικασία συγγραφής ενός θεατρικού έργου» (Πάρπα 2011: 41), η γράφουσα αποφάσισε να δημιουργήσει μια παράσταση θεάτρου της επινόησης, αφού αισθάνθηκε ότι οι στόχοι του ίδιου του καλλιτέχνη ταυτίζονταν με το είδος: «Σ' αυτή την περίπτωση, αυτό που με ενδιέφερε να κάνω ήταν να παραδώσω στους [δημιουργούς] μια χωρική δομή, την οποία αυτοί θα μετέτρεπαν σε αφηγηματική δομή που θα αποκτούσε στη συνέχεια άλλη διάσταση, την παραστασιακή δομή. [...] Και τότε τα πράγματα αποκτούν ακόμα μια επιπλέον διάσταση, αυτή της εμπειρικής, βιωματικής δομής» (Μιχαήλ στο Πάρπα 2011: 41). Η σκηνοθέτις δούλεψε με τον ηθοποιό Μάριο Ιωάννου, δημιουργώντας μαζί την παράσταση *Ετυ(ο)μολογία* (2011), έναν υπαρξιακό μονόλογο επινοημένου κειμένου στην κυπριακή διάλεκτο, που «πραγματεύεται το θέμα του κατακερματισμού της ανθρώπινης ύπαρξης στη σημερινή κοινωνία, όπου ο άνθρωπος ακινητοποιείται νοητικά και σωματικά, μη μπορώντας να αντεπεξέλθει στις συνθήκες που τον περιβάλλουν καθημερινά» (Γεωργιάδου 2013α: 70). Το στήσιμο της παράστασης είχε αναφορές στον Μπέκετ και στο θέατρο του παραλόγου, με πολύ αυστηρή φόρμα στην κίνηση και τη χρήση του λόγου. Το κείμενο ήταν

⁷⁹ Αν και η παραγωγή αυτή είναι ανεξάρτητη δουλειά της σκηνοθέτιδας και τυπικά δεν εντάσσεται στο βιογραφικό της Ομάδας One/Off, εντούτοις το ύφος και η αισθητική της παράστασης φέρουν αναπόφευκτα το στίγμα της ομάδας, αφού η ίδια ταυτίζεται με αυτή. Επιπλέον τη μουσική επένδυση της παράστασης επιμελήθηκε ο Πάνος Μπάρτζης.

αποσπασματικό και έντονα αυτοαναφορικό αφού όλο αποτελούνταν από θραύσματα προσωπικών εμπειριών του ηθοποιού. Το ύφος ήταν αποξενωμένο, σχεδόν αφύσικο όπως και αφύσικες ήταν οι κινήσεις. Η παράσταση έκανε μεγάλη αίσθηση στο κοινό, που είχε ως αποτέλεσμα να ξαναπαρουσιαστεί τον Ιούνιο 2013, ανεξάρτητα πια από το εικαστικό πρότζεκτ, για ακόμα ένα κύκλο παραστάσεων. Είναι ενδιαφέρον ότι ο μονόλογος, έχοντας στηθεί με έναυσμα το σκηνικό, λειτούργησε και ανεξάρτητα από αυτό, κρατώντας μόνο την προβολή από την αρχική παράσταση. Δυστυχώς δεν γράφτηκε παρά μόνο μια κριτική για την παράσταση στο περιοδικό Άνευ: «την παράσταση έκλεψε ο Μάριος Ιωάννου με την εκπληκτική ερμηνεία του. Άμεσος, ευαίσθητος, δυναμικός. [...] Ο μονόλογος [...] είναι υπόδειγμα εκφραστικότητας και συναισθηματικής φόρτισης» (Κατσούρη 2012: 81).



Φωτ. 37 & 38: *W.C.* (2013)

Μετά από μια ελεύθερη διασκευή του έργου της Σάρα Κέην *Φαίδρας Έρωσ* με τίτλο *Φ.* (2012), η Ομάδα One/Off επέστρεψε στην devised φόρμα με την παράσταση *W.C.* (2013), αυτή τη φορά με αφορμή το κούρεμα και την οικονομική κρίση στο νησί. Έχοντας έντονα κριτική στάση απέναντι στην κατάσταση που επικρατούσε, το *W.C.* στήθηκε ως μια παράσταση-διαμαρτυρία που «αφορμάται από τη νέα τάξη πραγμάτων στην οποία έχουμε περιέλθει ως κοινωνία και κάνει τη ζωή μας παράσταση» (Χατζηαλεξάνδρου 2013: 17). Ο τίτλος ήταν μια αναφορά στην εργατική τάξη⁸⁰ και χρησιμοποιήθηκε για να «εστιάσει στην επαναστατικότητα που την χαρακτηρίζει ιστορικά» και για να θέσει το ερώτημα «εφόσον οδεύουμε σε παρόμοιες άθλιες κοινωνικές συνθήκες, γιατί έχουμε χάσει αυτή την επαναστατικότητα;» (Κυριάκου στο Μιχαήλ 2013). Το έργο ήταν «μια ζωντανή έρευνα-διαδρομή μέσα από προσωπικά βιώματα, ιστορικά γεγονότα και δημοσιογραφικά άρθρα» (Σαββινίδης 2013α: 6). «Το *W.C.* είναι μια απόπειρα να

⁸⁰ Συγκεκριμένα έγινε ένα λογοπαίγνιο με τα αρχικά του αγγλικού όρου working class.

αφουγκραστούμε το τι συμβαίνει γύρω μας [...] να καταλάβουμε γιατί συμβαίνει [...] αφού μετά τα γεγονότα του περασμένου Μάρτη, υποστήκαμε ένα είδος αναγκαστικής αφύπνισης [...] Μέσα από αυτή την παράσταση αποφασίσαμε να πάρουμε το ρίσκο της διαχείρισης αυτού του θέματος» (Κυριάκου στο Μιχαήλ 2013). Η παράσταση χρησιμοποίησε και πάλι τον αποσπασματικό λόγο, τη ζωντανή μουσική, το τραγούδι και έκανε επίσης χρήση προβολών που κινηματογραφούνταν ζωντανά επί σκηνής. Χρησιμοποιήθηκε και πάλι το μικρόφωνο, η έντονη κινησιολογία, καθώς και οι πολλαπλοί πυρήνες δράσης.



Φωτ. 39 & 40: *W.C.* (2013)

Το ρίσκο του εγχειρήματος δίχασε το κοινό που τα σχόλιά του ήταν ή πολύ θετικά ή πολύ αρνητικά. Στην κριτική της, η Νόνα Μολέσκη προλογίζει για τους κινδύνους που εμπεριέχει μια παράσταση θεάτρου της επιπόνησης, επισημαίνοντας ότι «η αφετηρία πιθανόν να είναι το πιο (ή το μοναδικό) αποσαφηνισμένο σημείο της πορείας, ενώ το σημείο του τερματισμού κινδυνεύει να μη διευκρινιστεί μέσα στην ομίχλη των προθέσεων» και καταλήγει στο ότι «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» (Μολέσκη 2013β: 6). Από την άλλη, η δημοσιογράφος Ειρήνη Ασημένου γράφει ότι η παράσταση «επιχειρεί ακριβώς να φωνάξει την σκληρή αλήθεια, σαν να προσπαθεί με κάποιο τρόπο να την ξορκίσει, να της δώσει υπόσταση και να την αφήσει γυμνή μαζί με την πικρή συνειδητοποίηση των λαθών μας, ως άτομα της αστικής τάξης, του αμερικάνικου ονείρου, της κυπριακής κοινωνίας» καταλήγοντας στο 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» (Ασημένου 2013: 16).



Φωτ. 41 & 42: *W.C.* (2013)

Με βάση την εμπειρία της γράφουσας στο αντικείμενο, είναι σημαντικό να καταγραφεί εδώ μια συχνή δυσκολία που αντιμετωπίζεται στο χώρο του θεάτρου της επινόησης, που αφορά στην υποκριτική φόρμα. Η έλλειψη εκπαίδευσης των ηθοποιών πέραν των κλασικών μεθόδων υποκριτικής, καθώς και η σπάνια τριβή με το θέατρο της επινόησης, δημιουργεί δυσκολίες ως προς την κατανόηση του τρόπου παρουσίασης του υλικού. Οι ηθοποιοί μη έχοντας συγκεκριμένο ρόλο να παίξουν, αρνούνται απλά να υπάρξουν στη σκηνή, αφού αισθάνονται αμήχανοι και εκτεθειμένοι. Φαίνεται πως υπάρχει μια απουσία εργαλείων σε ότι αφορά την περφόρμανς στις σχολές υποκριτικής. Δεν είναι τυχαίο που η εμπειρία της γράφουσας με χορευτές ή ερασιτέχνες, ήταν πάντα πιο γόνιμη όταν πρόκειτο για θέατρο της επινόησης. Το θέμα αυτό θα αναλυθεί περισσότερο και στα συμπεράσματα.

Από το 2014 μέχρι σήμερα, η ομάδα δεν ασχολήθηκε ξανά με το θέατρο της επινόησης, αφού δοκιμάστηκε σε πιο συμβατικές φόρμες, ανεβάζοντας το *Stallerhof* (2014) του Franz Xaver Kroetz και μια διασκευή της τραγωδίας *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση με τίτλο *Erofili Repeat* (2015), όπου όμως χρησιμοποίησε τεχνικές του θεάτρου της επινόησης ως προς τον τρόπο δουλειάς, για σκοπούς αποδόμησης του έργου. Για το 2017 προγραμματίζει μια συνεργασία με την κροατική ομάδα *ShadowCasters*, σε μορφή θεάτρου-ντοκουμέντο, όπου οι αφηγήσεις θα εστιάσουν στην πόλη της Αμμοχώστου. Εντούτοις η Ομάδα *One/Off* συνεχίζει να ταυτίζεται με το θέατρο της επινόησης, την κοινωνική κριτική, καθώς και με τη χρήση της κυπριακής διαλέκτου, την οποία θεωρεί σημαντική για τη διαμόρφωση μιας κυπριακής θεατρικής ταυτότητας.

«Τις περισσότερες φορές, μια θεατρική παραγωγή αποτελείται από αυτή τη δομή: γράψιμο, πρόβα και, κάποτε μετάφραση ... Στις δικές μας δημιουργίες, η διαδικασία ... αντιστρέφεται: το πραγματικό γράψιμο γίνεται στο τέλος ... Το γράψιμο-πρόβα-παραστάση-μετάφραση μετατρέπεται σε πρόβα-παραστάση-μετάφραση-γράψιμο. Αν το δει κάποιος γραμμικά, η αρχή των περισσότερων έργων, είναι για μένα, το τελικό σημείο.»

Robert Lepage, Ex Machina⁸¹

2.2.5 Θεατρική Ομάδα Persona

Η Θεατρική Ομάδα Persona ιδρύθηκε το 2004, από τους Λέα Μαλένη, Γιώργο Παπαγεωργίου και Νικολέτα Καλαθά. Βασικός στόχος της «να ταξιδεύει, προκειμένου να επικοινωνήσει και να συνυπάρξει ισότιμα με αντίστοιχες ομάδες του εξωτερικού, θέτοντας καινούργιες βάσεις για τη διακίνηση καλλιτεχνών, ιδεών και ρευμάτων⁸²». Η ομάδα αν και έχει παρουσιάσει κυρίως θεατρικά έργα, εντούτοις δύο παραστάσεις της ασχολήθηκαν με το είδος του θεάτρου της επινοήσης. Η πρώτη, με τίτλο *Islands-Inseln-Island-Nήσοι* (2010) ήταν μια συμπαραγωγή μεταξύ τεσσάρων χωρών (Κύπρος, Μεγάλη Βρετανία, Γερμανία, Κανάριοι Νήσοι) σε σκηνοθεσία της γερμανίδας Franziska Schuetz. Η συμπαραγωγή προέκυψε μετά τη συνάντηση των συνεργαζόμενων ομάδων στα πλαίσια ενός κοινού πρότζεκτ με τον канаδό σκηνοθέτη Robert Lepage. «Εκεί μας δόθηκε η ευκαιρία να μάθουμε περισσότερα [...] για τη δουλειά μας, για τις συνήθειές μας, για τη χώρα μας, για τις ανησυχίες μας, για τις εμπειρίες μας. Έχοντας όλοι τη δίψα για κοινωνικό σχόλιο [...] οδηγηθήκαμε στην απόφαση να συνεργαστούμε, να διερευνήσουμε σε βάθος στοιχεία που μας συνδέουν ή μας διαφοροποιούν» γράφει η παραγωγός στο σημείωμά της. (Καλαθά στο Θεατρική Ομάδα Persona 2010). Εντοπίζοντας κοινά σημεία αναφοράς ως προς το περιβάλλον, τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, την ιστορία και την οικονομία, οι δημιουργοί αποφάσισαν να εστιάσουν στην έννοια του «νησιού», χωρίζοντας την έρευνά τους σε τέσσερις υποκατηγορίες⁸³. Το έργο που προέκυψε «προβάλλει τη ζωή μας στην ενωμένη Ευρώπη, την ταυτότητά μας, τους φόβους μας, τις κοινές επιθυμίες μας και τα διαχωριστικά τείχη που εμείς δημιουργούμε και τα οποία δημιουργούν ταυτόχρονα και μια άλλη, συμβολική, εσωτερική, συναισθηματική διάσταση της έννοιας «νησί», πέρα από την πραγματική» (Θεατρική Ομάδα Persona 2010).

⁸¹ Lepage στο Cavendish 2015

⁸² <http://www.personatheatre.org/en/indexFull.html>

⁸³ Νησιά ως παράδεισος, νησιά στο περιθώριο, νησιά για εμπόριο, νησιά ως φυλακές.



Φωτ. 43: *Islands-Inseln-Islas-Νήσοι* (2010)

Η παράσταση στήθηκε χρησιμοποιώντας τεχνικές του Lepage⁸⁴, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την διαπολιτισμική επικοινωνία⁸⁵. Βασικό στοιχείο ήταν η επεισοδιακή δομή, όπου εικόνες, χαρακτήρες και καταστάσεις εναλλάσσονταν συνέχεια. Η σωματικότητα είχε πολύ βασικό ρόλο, αφού λειτούργησε ως γλώσσα επικοινωνίας μεταξύ των περφόρμερ αλλά και για τον θεατή, αφού στην παράσταση χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικές γλώσσες⁸⁶. Ταυτόχρονα, υπήρχαν βιντεοπροβολές που συνέβαλαν στο χτίσιμο των κοινών σημείων αναφοράς των τεσσάρων χωρών. Ως προς την παραγωγή, υπήρξαν τρεις περίοδοι έρευνας και προετοιμασίας σε Αγγλία, Γερμανία και Κύπρο, όπου έγινε ανάπτυξη ιδεών, αυτοσχεδιασμοί, δημιουργία χαρακτήρων και συγγραφή του κειμένου. Οι συντελεστές ταξίδεψαν και εργάστηκαν ο ένας στον χώρο του άλλου, αντάλλαξαν μεθόδους και τρόπους επικοινωνίας, στοχεύοντας σε μια παράσταση όπου «η πλοκή, μέσω μιας σειράς ιδιαίτερα προσωπικών ιστοριών, περιστρέφεται γύρω από το ρόλο και τη σημασία των συνόρων, των ανθρώπινων σχέσεων, της περιθωριοποίησης και της απομόνωσης, της εθνικής ταυτότητας και της ιδιοκτησίας» (Θεατρική Ομάδα Persona 2010). Μιλώντας ο καθένας τη δική του

⁸⁴ Αυτή η πληροφορία δεν έχει καταγραφεί κάπου αλλά προέκυψε από συζήτηση με τον κύριο ηθοποιό Διομήδη Κουφτερό ο οποίος συμμετείχε στην παράσταση.

⁸⁵ Σε συνέντευξή του στον Richard Eyre, ο Lepage μιλά μεταξύ άλλων, για την επικοινωνία ανάμεσα στις δύο διαφορετικές κοινότητες στον Καναδά και για τους τρόπους με τους οποίους δουλεύει για να γεφυρώσει αυτό το χάσμα (Lepage στο Huxley & Witts 1996: 279-287).

⁸⁶ «Στην παράσταση *The Dragons' Trilogy* σε σκηνοθεσία του Lepage χρησιμοποιούνται σχεδόν ταυτόχρονα τα αγγλικά, τα καναδικά γαλλικά, τα κινέζικα και τα γιαπωνέζικα. Ο τόπος καταγωγής, ο τόπος που ζει ο κάθε ήρωας αποτελεί κεντρικό θέμα της παράστασης και το ταξίδι στον χώρο και στον χρόνο επιτυγχάνεται για τον θεατή με την εναλλαγή των ήχων των διαφορετικών γλωσσών» (Τσίχλη 2011: 751).

γλώσσα⁸⁷, οι ερμηνευτές έφερναν «στην παραγωγή ένα στοιχείο της πολιτιστικής κληρονομιάς και ταυτότητας της κάθε χώρας. [...] Μέσω του δημιουργικού και διαπολιτισμικού διαλόγου, χρησιμοποιώντας και τις τέσσερις γλώσσες σε ένα κοινό χώρο, οι ηθοποιοί συζήτησαν, ανέλυσαν και ζωντάνεψαν ποικίλους χαρακτήρες και καταστάσεις, για να μπορέσουν στη συνέχεια να τα υφάνουν και να δημιουργήσουν ένα δυναμικό κείμενο που να ελκύει το ενδιαφέρον του θεατή παρασύροντάς τον σ' ένα ταξίδι μέσω του χρόνου και του χώρου» (Θεατρική Ομάδα Persona 2010). Αξίζει να σημειωθεί πως η παράσταση, η οποία ταξίδεψε σε όλες τις χώρες της συμπαραγωγής, είχε τη δυνατότητα τροποποίησης αφού επρόκειτο για μια οργανική διαδικασία που λάμβανε υπόψη τα σχόλια και την κριτική των θεατών. Δυστυχώς δεν έχουν εντοπιστεί κριτικές της παράστασης, οπότε η καταγραφή της περιορίζεται μόνο σε δελτία τύπου και υλικό από το πρόγραμμα, καθώς και τα προσωπικά σχόλια της γράφουσας.



Φωτ. 44 & 45: *Witsplit* (2011)

Η δεύτερη παράσταση επινόησης με τίτλο *Witsplit* (2011), ανέβηκε την επόμενη χρονιά σε σκηνοθεσία Λέας Μαλένη. Η σκηνοθέτις, έχοντας ήδη ανεβάσει στον ΘΟΚ την παράσταση *On/Off (Life Cuts)* (2007) χρησιμοποίησε την εμπειρία της για να επαναπροσεγγίσει το είδος, αυτή τη φορά έχοντας περισσότερη ελευθερία στον τρόπο δουλειάς και κυρίως στα χρονικά όρια. Το βασικό θέμα της παράστασης, οι ψυχικές ασθένειες και συγκεκριμένα η σχιζοφρένεια, επιλέγηκε από την ίδια την ομάδα, αφού στη διαδικασία έρευνας για τη θεματική της παράστασης «ανακαλύψαμε πως στις πλείστες οικογένειες στον τόπο μας, ανεξαρτήτως βιοτικού επιπέδου, υπάρχει και μία εκδηλωμένη περίπτωση σοβαρού ψυχικού νοσήματος, με συχνή κατάληξη την αυτοκτονία» (Μαλένη 2011: 95). Έτσι αποφάσισαν να φτιάξουν την παράσταση, ευχόμενοι «αν μπορέσει έστω και στο ελάχιστο το θεατρικό αυτό εγχείρημα να φέρει πιο κοντά τον κόσμο της λογικής

⁸⁷ Η γλώσσα εδώ έπαιξε βασικό ρόλο στο να δώσει το προσωπικό στίγμα του κάθε ηθοποιού και κατ' επέκταση να μεταφέρει στον θεατή την αμεσότητα του προσωπικού βιώματος.

με αυτόν της εφιαλτικής παραίσθησης, ευαισθητοποιώντας τις κρίσεις και τις στάσεις των δεκτών της, αν καταφέρει να γεννήσει ερωτήσεις χωρίς δογματικά τοποθετημένες απαντήσεις, τότε θα μπορεί να έχει λόγο και ουσία ύπαρξης» (Μαλένη στο Τσώνη 2011).



Φωτ. 46 & 47: *Witsplit* (2011)

Το έργο χτίστηκε μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις των συντελεστών, καθώς και συνεντεύξεις από ασθενείς. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης ως έναυσμα για υλικό, λογοτεχνικά κείμενα, οπτικοακουστικό υλικό από το διαδίκτυο, επιστημονικά συγγράμματα και κάποια κείμενα από συγγραφείς που έπασχαν από ψυχικές ασθένειες. Το δελτίο τύπου της παράστασης, την περιέγραφε ως «μια παράσταση θεάτρου Επινόησης με 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». Η παράσταση ήταν site-specific, αφού στήθηκε στο Press House, ένα κλειστό τυπογραφείο στην καρδιά της Λευκωσίας. «Χρησιμοποιώντας ένα χώρο στην καρδιά της παλιάς πόλης, χωρίς θεατρικές μνήμες να προιδεάζουν a priori το 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» επισημαίνει η σκηνοθέτις (Μαλένη 2011: 95). Τα διάφορα δωμάτια χρησιμοποιήθηκαν ως χώροι για την κάθε ιστορία και οι πέντε ιστορίες μαζί συνδέονταν με την παρουσία της ψυχολόγου. Γράφει το πρόγραμμα της παράστασης σχετικά «Τόπος: Ένα σπίτι. Ένας μεγεθυμένος νους, με δράση στο ασυνείδητο. Χρόνος: Σήμερα, χτες, αύριο.» (Θεατρική Ομάδα Persona 2011: 6). Το κοινό έπρεπε λοιπόν να κινηθεί από τον ένα χώρο στον άλλο, ανάλογα με την εξέλιξη της δράσης. Σχολιάζοντας με χιούμορ τη μεγάλη διάρκεια της παράστασης, η Μερόπη Μωησέως γράφει: «το κοινό καλείται να ακολουθήσει «κατά πόδας» τη δράση για 80 λεπτά, κι αυτό σημαίνει ότι εκ των πραγμάτων οι συντελεστές της παράστασης θα πρέπει να αναμένουν ένα καλά

«εκπαιδευμένο» θεατρικό κοινό. [...] Όπως η σχιζοφρένεια δεν καταλαβαίνει από λογική, το σώμα συχνά δεν καταλαβαίνει από θεατρικά ενδιαφέροντα» (Μωησέως 2011α). Φαίνεται πως τελικά οι ανησυχίες της δημοσιογράφου αποδείχτηκαν βάσιμες, αφού στην πρεμιέρα αντιμετωπίστηκαν αρκετά προβλήματα ως προς την ελεύθερη διακίνηση των θεατών στον χώρο κι έτσι τελικά αποφασίστηκε να κάθονται κατά τη διάρκεια των σκηνών και να καθοδηγούνται από άτομα-οδηγούς όταν άλλαζε ο χώρος.



Φωτ. 48 & 49: *Witsplit* (2011)

Η διαδικασία δημιουργίας της παράστασης πέρασε από τρεις φάσεις: «I. Συλλογή υλικού για τη δραματουργία, II. Προπαρασκευαστική περίοδος (μέσα από εργαστήρια και ασκήσεις εγκαθιδρύονται κοινοί κώδικες επικοινωνίας, ορίζονται τα βασικά σημεία και ο τρόπος δουλειάς της ομάδας. Οικοδομείται εμπιστοσύνη μεταξύ των μελών, προκειμένου να αισθανθούν ασφάλεια ώστε να μπορέσουν να εκθέσουν τις δικές τους σκέψεις και εισηγήσεις μέσα από αυτοσχεδιαστικές δράσεις), III. Διαδικασία προβών (δουλειά πάνω στις σκηνές κατευθυνόμενη προς το τελικό θεατρικό αποτέλεσμα)» (Θεατρική Ομάδα Persona 2011: 15). Τα αποτελέσματα από την έρευνα, χρησιμοποιήθηκαν σαν βάση αλλά και σαν ερέθισμα για τη δημιουργία του κειμένου της παράστασης, με τη συμβολή της σκηνοθέτιδας, την δραματουργική ομάδα, τους ηθοποιούς, αλλά και ενός ψυχολόγου. Οι ηθοποιοί κλήθηκαν να διαμορφώσουν οι ίδιοι τους χαρακτήρες, τις παραμέτρους και την εξέλιξη της δράσης.

Αν και δεν έχουν εντοπιστεί άλλες κριτικές για να υπάρξει σύγκριση, η Μερόπη Μωησέως έγραψε για την παράσταση: «Ωραία σκηνικά, ωραίοι άνθρωποι, ωραία προσέγγιση, αυτά. Αυτή η περίοδος είναι ιδανική για σχιζοφρενείς, λένε. Μου αρκεί η θλιβερή πραγματικότητα αυτής της διαπίστωσης. Τους χαρακτήρες του *Witsplit* τους βλέπουμε καθημερινά στα μονόστηλα των εφημερίδων. Είναι οι ειδήσεις που προσπερνούμε, που δεν κάνει share κανείς, γιατί απλά δεν είναι ειδήσεις πια. Είναι διαχρονικοί άνθρωποι

στην καθημερινότητά μας, δίπλα μας, είναι η μεγάλη μας θλίψη, κάθε μέρα. Αν είχα επιλογή, δεν θα τους έκανα share ούτε στο θέατρο. Καλή παράσταση, bad timing. Δεν αρκούσε η δυσκολία του θέματος, ούτε η σκηνοθετική προσέγγιση καθισχύχαζε τους θεατές. Σε δύσκολη θέση, ξανά και ξανά» (Μωησέως 2011β). Έκτοτε η ομάδα δεν έχει ασχοληθεί ξανά με το θέατρο της επινόησης, πιθανόν λόγω οικονομικών δυσκολιών σε συνάρτηση με τη μεγάλη διάρκεια χρόνου που χρειάζεται για να στηθεί μια τέτοια παράσταση.

2.2.6 Θέατρο Δέντρο

Το Θέατρο Δέντρο ιδρύθηκε το 2005 από την ηθοποιό και σκηνοθέτη Κατερίνα Λούρα. «Το αντικείμενο του Θέατρο Δέντρο είναι η σχέση του ανθρώπου με το ιδανικό του· η έρευνα και η επεξεργασία αυτής της σχέσης» γράφει το πρόγραμμα της παράστασης *Happy Park* (2010) και καταλήγει λέγοντας ότι «σκοπός είναι ο άνθρωπος και μόνον αυτός. Να αναπτύξουμε τον άνθρωπο. [...] Όχι πια τέχνη για την τέχνη. [...] Ο Πνευματικός άνθρωπος να κατέβει στην αγορά, στο δήμο, στην κοινωνία, να αγωνιστεί για τον άνθρωπο και τα ιδανικά του, για την πραγματοποίησή τους και για την ανάπτυξή του» (Θέατρο Δέντρο 2010: 1-2). Η ομάδα, η οποία από το 2013 έχει και δική της στέγη στη Λευκωσία, έχει συνεργαστεί με πολλούς καλλιτέχνες από την Κύπρο και το εξωτερικό και έχει δουλέψει κυρίως με εναλλακτικές φόρμες που αγγίζουν το είδος της περφόρμανς και που σχεδόν πάντα προκαλούν αίσθηση για το ρίσκο τους⁸⁸.



Φωτ. 50 & 51: *Happy Park* (2010)

⁸⁸ Σχετικές αναφορές εδώ: «Η αντισυμβατικότητα της Κατερίνας Λούρα σ' ό,τι αφορά τα εκφραστικά και τεχνικά μέσα που επιλέγει γνωστοποιήθηκε τρις στο κυπριακό κοινό και αρκετοί ήταν εκείνοι που τη θεώρησαν αυτοσκοπό» (Μολέσκη 2007γ: 39) και «[...] διαφάνηκε η γνώριμη τάση της Κατερίνας Λούρα να επιδιώκει στις δουλειές της κάτι πολύ δύσκολο, κάτι σχεδόν ακατόρθωτο [...]» (Μολέσκη 2010β: 43)

Το 2010 ανέβασε την παράσταση *Happy Park* (2010), μια παράσταση θεάτρου της επιπόνησης, όπου επίκεντρο ήταν το παιχνίδι και οι σχέσεις που προκύπτουν μέσα απ' αυτό: «Τρεις άνθρωποι συναντώνται και προκύπτει ένα παιχνίδι. Και παίζουν. Όχι ποδόσφαιρο ή μπάσκετ ή τένις ή μπιλιάρδο, αλλά δικά τους περιστατικά. Και η τόλμη, το θάρρος που χρειάζεται να έχουν και η ανάγκη τους για ελευθερία οδηγεί τον καθένα στη δική του υπέρβαση μέσα στο παιχνίδι. Η αποτυχία, ο φόβος και η χαρά όταν τελικά καταφέρνουν να παίξουν τα περιστατικά τους, παίζουν κύριο ρόλο στη λειτουργία του παιχνιδιού» (Θέατρο Δέντρο 2010: 3) σημειώνεται στο πρόγραμμα της παράστασης. Στην παράσταση, η οποία στήθηκε με πολύ λιτά μέσα, «η σύνθεση θυσιάζεται, προκειμένου να κερδίσει την πυκνότητα μιας φορτισμένης στιγμής» (Lehmann 2006: 83), βασισμένης μόνο στους ηθοποιούς και τη διάδραση μεταξύ τους. Η σκηνοθεσία ήταν της Κατερίνας Λούρα και συμμετείχαν τρεις περφόρμερ, καθώς και μια ομάδα μικρών παιδιών που τραγούδησε στο τέλος της παράστασης⁸⁹. Οι ηθοποιοί δεν φαίνεται να είχαν κανένα υποκριτικό ύφος, αποκαλούσαν ο ένας τον άλλο με τα κανονικά τους ονόματα και απευθύνονταν στο κοινό με μεγάλη αμεσότητα. Γράφει η κριτικός Νόνα Μολέσκη: «κι εμείς απλώς βλέπαμε θέατρο. 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» (Μολέσκη 2010β: 43).



Φωτ. 52 & 53: *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011)

Το 2011 η ομάδα ανέβασε την παράσταση *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011), βασισμένη στους δύο τραγικούς ήρωες και κυρίως στη σχέση μεταξύ τους. Λέει ο σκηνοθέτης

⁸⁹ «Η είσοδος του πραγματικού προσώπου προσδίδει στο θέαμα, έστω και προσωρινά, την αξία ντοκουμέντου, ενώ από την πλευρά των εθελοντών αποκτά την ιδιότητα μιας πραγματικής περφόρμανς» (Τσατσούλης 2007: 75).

Κώστας Φιλίππογλου⁹⁰ για τον τρόπο δημιουργίας της παράστασης: «Αφορμή γι' αυτή την παράσταση ήταν ο 'Ορέστης' του Ευριπίδη. Όμως η ζωή του καλλιτέχνη, επηρεάζει άμεσα το έργο του. Το ίδιο συνέβει και στους συντελεστές και τους ηθοποιούς της παράστασης, που επηρεάστηκαν από το κλίμα. Όπως ήταν φυσικό η παράσταση ξέφυγε από τα στενά όρια της ερμηνείας των χαρακτήρων και βουτήξαμε σε αναμνήσεις και αφηγήσεις προσωπικές» (Φιλίππογλου 2011α: 94). «Προηγήθηκε μια ολόκληρη έρευνα» αναφέρει η Κατερίνα Λούρα η οποία πρωταγωνιστούσε στην παράσταση μαζί με τον Δημήτρη Κουρούμπαλη και συνεχίζει λέγοντας πως η παράσταση στήθηκε «δουλεύοντας με ένα μοντέλο ερωταπαντήσεων [...] εμπνευσμένο σε μεγάλο βαθμό από [την παράσταση] *Quizoola!*⁹¹ των Forced Entertainment» (Λούρα στο Ξένου 2011: 40). Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε αυτό το μοντέλο, αφού «βλέποντας την Κατερίνα και τον Δημήτρη να ερμηνεύουν Ηλέκτρα και Ορέστη ήταν υπέροχο. Όμως συνειδητοποίησα ότι η ιστορία που έβλεπα αφορούσε εκείνους, τους τραγικούς ήρωες και όχι εμένα. Αυτοί έπασχαν, δρούσαν και εγώ ήμουν ήσυχος στο ρόλο του θεατή, βλέποντας κάτι που έτσι κι αλλιώς είναι μια μυθική ιστορία που δεν έχει συμβεί ποτέ. Μόνο όταν έβαλα το παιχνίδι των ερωταπαντήσεων και των προσωπικών αφηγήσεων άρχισα να ταυτίζομαι, να θέλω να απαντήσω στη θέση τους. Τότε μόνο ξύπνησαν οι δικές μου αναμνήσεις και πήρα θέση απέναντι στα γεγονότα της τραγωδίας του Ευριπίδη. Έγινε αμέσως όλο το πράγμα αληθινό και ήρθε στο παρόν» (Φιλίππογλου 2011β: 93).

Το 2013 οι δύο ηθοποιοί συναντήθηκαν ξανά με αφορμή άλλους δύο τραγικούς ήρωες, αυτή τη φορά τον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα. Κρατώντας το μοντέλο των ερωταπαντήσεων, η παράσταση με τίτλο *R.I.P.* (2013) στήθηκε από τους ίδιους τους ηθοποιούς και τη χορογράφο Φρόσω Κορρού. Βασισμένη στην τραγωδία του Σαίξπηρ, η ιστορία λέγεται «από τη σκοπιά των δύο ερωτευμένων που συναντιούνται τυχαία σ' ένα δημόσιο χώρο ενώ γύρω τους μαίνεται η εμφύλια διαμάχη της πόλης που τους γέννησε» (Γεωργιάδου 2013β: 57). «Μας προβληματίσε η σημερινή εποχή όπου όλα έχουν γίνει τόσο δύσκολα που δεν βρίσκουμε πουθενά ανακούφιση» αναφέρει η Κατερίνα Λούρα. «Σε αυτή την αναζήτηση του έργου ήρθε στη σκέψη μας η ιστορία του Ρωμαίου και της

⁹⁰ Ο Κώστας Φιλίππογλου έχει δουλέψει πολύ με το θέατρο της επινόησης και ως σκηνοθέτης αλλά και ως ηθοποιός και είναι σταθερός συνεργάτης της ομάδας *Complicite*.

⁹¹ Το *Quizoola!* είναι μια ιδιαίτερη αυτοσχεδιαστική παράσταση, όπου οι ηθοποιοί συνεχώς ρωτούν και απαντούν ερωτήσεις. Είτε φιλοσοφικές, είτε ασήμαντες, είτε βαθιά προσωπικές, οι απαντήσεις των ηθοποιών πρέπει να γεννιούνται επί τόπου και έτσι η ατμόσφαιρα αλλάζει διαρκώς μέσα από προσωπικές εξομολογήσεις, παιχνίδια και παράλογες ανακρίσεις. Η παράσταση είναι μακράς διάρκειας (6 ή 24 ώρες): <http://www.forcedentertainment.com/project/quizoola/>

Ιουλιέτας. Μια ιστορία αγάπης με πολύ άσχημο τέλος. Κάναμε μια αυθαίρετη σύνδεση με τις καλές ημέρες της Ελλάδας και της Κύπρου που είχαν πολύ άσχημο τέλος και αποφασίσαμε να βρούμε αυτό που ζητούσαμε: πώς μέσα σε μια φοβερή συνθήκη, μπορεί κανείς να βρει ανακούφιση» (Λούρα στο Παπαδάκη 2013: 56). Η παράσταση δημιουργήθηκε με αφορμή τον Σαίξπηρ, χωρίς όμως να αναπαράξει το έργο στη λεπτομέρειά του. «Έχουμε κρατήσει το πνεύμα του έργου [...] αλλά έχουμε αλλάξει εποχή, χώρα, τη σειρά των γεγονότων, τα λόγια...» Στόχος ήταν «ο ηθοποιός να έχει κυριολεκτικά τον πρώτο λόγο. [...] Στηριζόμαστε απόλυτα στον ηθοποιό-όργανο, την ελάχιστη θεατρική μονάδα, και το πως με τα φτωχά του μέσα μπορεί να υπέρ-αναπληρώσει τα ακριβά σκηνικά, τους πολλαπλούς φωτισμούς, τη χλιδή της παραγωγής» (Λούρα στο Παπαδάκη 2013: 56).



Φωτ. 54 & 55: *R.I.P.* (2013)

Και τα δύο αυτά «ντουέτα» χρησιμοποίησαν την αποδόμηση ενός υφιστάμενου κειμένου για να δημιουργήσουν ένα καινούριο, με αναφορές στο σήμερα. Δεν στάθηκαν στην αναπαράσταση αλλά έκαναν μια τομή μέσα στην ουσία των έργων, για να γεννήσουν μια καινούρια, πολύ προσωπική για τους ερμηνευτές, αφήγηση.

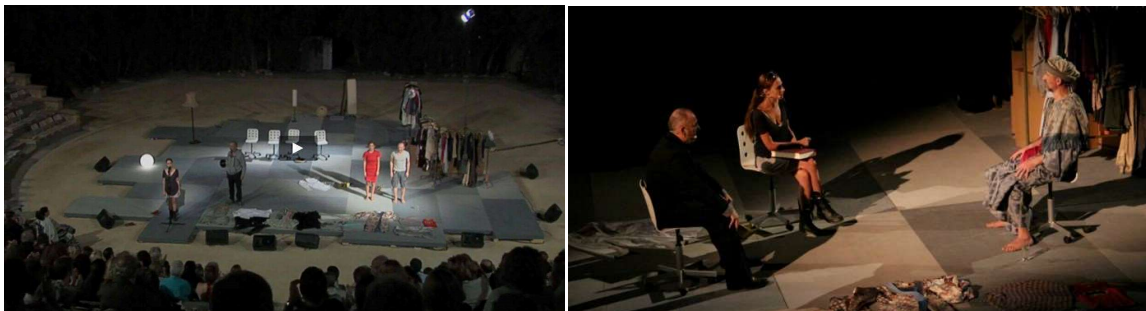
«Μια σκηνική δραματουργία η οποία αφορμάται από τη δραματουργία του κειμένου αλλά δεν είναι η ορθογραφία του κειμένου και έχει σαν στόχο, κυρίως κατά τη διάρκεια των προβών, να συλλαμβάνει σαν ιστός αράχνης σήματα της πραγματικότητας και να τα μαζεύει.»

Μιχαήλ Μαρμαρινός, *Theseum the Ensemble*⁹²

⁹² Τσατσούλης 2007: 77.

2.2.7 Ομάδα ÀVENDRE

Η Ομάδα ÀVENDRE δημιουργήθηκε από τους σκηνοθέτες Κύρο Παπαβασιλείου και Μαρία Βαρνακίδου, με αφορμή το ανέβασμα της παράστασης *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* στα πλαίσια του Διεθνούς Φεστιβάλ Κύπρια 2013. Η παράσταση, χρησιμοποιώντας αποσπάσματα από το βιβλίο του Λεόντιου Μαχαιρά *Εξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου, η ποία λέγεται Κρόνακα τουτέστιν Χρονικόν*⁹³, στήθηκε ως «ένας προβληματισμός περί μύθου και ιστορικότητας. Μέσα από μια σύγχρονη δραματουργία βασισμένη στη φόρμα της μαύρης κωμωδίας και χρησιμοποιώντας συνθήκες όπως η ανάκριση, η παρεξήγηση, καθώς και εξωθεατρικά κείμενα, προκύπτει ένα σύγχρονο έργο» (Μωησέως 2013β) εξηγεί το δελτίο τύπου. «Συνεργαστήκαμε πάνω στη θεματική του Φεστιβάλ Κύπρια, «Ιστορία, Μυθολογία, Μύθος», σε σχέση με το τι καταγράφει η ιστορία, τι αφήνει έξω η ιστορία, τι μύθους δημιουργεί η ιστορία» (Μωησέως 2013γ) αναφέρει ο ηθοποιός Γιώργος Βαλαής ο οποίος συμμετείχε στην παράσταση καθώς και συνυπόγραψε τη δραματουργία μαζί με τον σκηνοθέτη. «Το έργο διαμορφώνεται στις πρόβες» συμπληρώνει ο Κύρος Παπαβασιλείου και αποτελείται «από ιστορίες από το *Χρονικό*, ιστορίες εκτός θεατρικού κειμένου και προσωπικές αφηγήσεις των ίδιων των ηθοποιών. [...] Όσο προχωρούν οι πρόβες, το κείμενο αλλάζει και παίρνει την τελική του μορφή. Είχαμε όμως ένα άξονα, το τι διαμείβεται μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, τι είναι ο άνθρωπος μέσα στην ιστορία, πώς η ιστορία μπορεί να καταγράφει ή όχι προσωπικές ιστορίες του καθενός» (Μωησέως 2013γ).



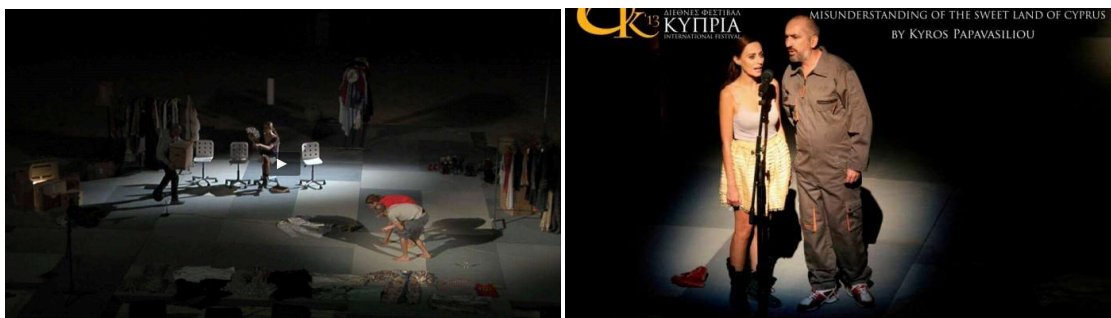
Φωτ. 56 & 57: *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)

⁹³ Ο Λεόντιος Μαχαιράς ήταν Κύπριος χρονογράφος που έζησε τον 15^ο αιώνα. Το *Χρονικό* του καταγράφει την ιστορία της Κύπρου από το 309-1458 μ.Χ.. «Σε εποχή κατά την οποία οι περισσότερες γραπτές πηγές έχουν δυτική προέλευση, ο Λεόντιος Μαχαιράς ήρθε να δώσει τη μαρτυρία ιστορικών και άλλων γεγονότων όπως τα αντιλαμβάνονταν οι Έλληνες της Κύπρου. Το *Χρονικό* του είναι και πολύτιμο μνημείο της κυπριακής διαλέκτου της εποχής του Μεσαίωνα. Ο απλός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα γεγονότα έχει μια ιδιαίτερη γοητεία που μεταφέρει τον αναγνώστη σε ένα άλλο νοσταλγικό κόσμο, σε μια ξεχασμένη εποχή» (Σχίζα 2013: 24).

Η τελική δομή του έργου χωριζόταν σε τρία μέρη: Το πρώτο παρέθετε τα ιστορικά γεγονότα, αυτά του *Χρονικού*, τα οποία αντιπαρέβαλε με σύγχρονα ιστορικά γεγονότα. Το δεύτερο, ήταν μια ανάκριση του ίδιου του Λεόντιου Μαχαιρά, όπου ο ίδιος βρισκόταν κατηγορούμενος για την υποκειμενικότητα που διέπει το έργο του. Το τρίτο μέρος ήταν οι προσωπικές ιστορίες των ηθοποιών και κατ' επέκταση του κάθε ανθρώπου, οι οποίες βαδίζουν ταυτόχρονα με την ιστορία. Το σκηνικό της παράστασης ήταν λιτό, με ένα σταθερό μικρόφωνο στο οποίο μιλούσαν εναλλάξ οι ηθοποιοί απευθυνόμενοι στο κοινό, τέσσερις κινούμενες καρέκλες και ένα βεστιάριο το οποίο χρησιμοποιούσαν κατά συρροή οι αλλάζοντας διαρκώς ρούχα.

Παραφράζοντας τον τίτλο του Μαχαιρά και εμμέσως παραφράζοντας την ίδια την έννοια της Ιστορίας, η παράσταση «δανειζόμενη κώδικες από το σωματικό θέατρο και το *devised theatre*» ρίσκαρε, στήνοντας «ένα θέαμα μακριά από την ασφάλεια που έχει που έχει η νατουραλιστική απόδοση ενός θεατρικού κειμένου, και πέρα από προπαρασκευασμένους ρόλους, έτοιμα σενάρια, κλειστά κείμενα, ιερές αλήθειες, αμετακίνητες γωνίες πρόσληψης, συμβατική σύνταξη και συμπεριφορά» (Σχίζα 2013: 24). Η κριτική μάλλον θεώρησε το ρίσκο αυτό άστοχο, αφού κατά τη Νόνα Μολέσκη «ο ενεργός διάλογος με κάποιο κλασικό κείμενο ως άξονας μιας παράστασης ενοποιημένου (*devised*) 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» (Μολέσκη 2013γ: 6). Με ακόμη πιο αυστηρή διάθεση, ο Γιώργος Σαββινίδης θεώρησε 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 Δ.Φ. Κύπρια» (Σαββινίδης 2013β: 2). Είναι αξιοσημείωτη αυτή η αρνητική αντίδραση εκ μέρους και των δύο βασικών θεατρικών σχολιαστών για αυτή την παράσταση, για δύο λόγους. Ο πρώτος αφορά στο αρχικό σχόλιο που έγινε στο Κεφάλαιο 1 σχετικά με την κριτικογραφία στην Κύπρο. Αδυνατώντας να ανταποκριθούν σε θεατρολογική ανάλυση της παράστασης ως προς τις προθέσεις της ομάδας και τους στόχους της παράστασης, και οι δυο κατέφυγαν σε προσωπικές εκτιμήσεις οι οποίες αντανακλούν τις προσδοκίες που είχαν πηγαίνοντας να δουν την παράσταση. Κανένας δεν σχολίασε την ουσία του εγχειρήματος και πώς ενδεχομένως αυτό βοηθά στην ανάπτυξη της κριτικής σκέψης του

θεατή, προκαλώντας την προσωπική εμπλοκή του απέναντι στα ιστορικά γεγονότα⁹⁴. Ο δεύτερος λόγος αφορά στην κριτική του Γιώργου Σαββινίδη ο οποίος βάζει τη φράση «σύγχρονη δραματουργία» σε εισαγωγικά και απαξιώνει τον σκηνοθέτη που τα «έβαλε» με ένα «κείμενο-τοτέμ, μια σπάνια ιστορική παρακαταθήκη και μνημείο της ελληνικής γλώσσας» (Σαββινίδης 2013β: 2). Αυτό από μόνο του προκαλεί το ενδιαφέρον της γράφουσας, αφού αναδεικνύει τη δυσκολία αποκόλλησης από προσωπικές πεποιθήσεις, καθώς και αποδεικνύει έμπρακτα την υποκειμενικότητα στην καταγραφή ενός γεγονότος – στην προκειμένη περίπτωση της παράστασης – όπως ακριβώς θίγεται μέσα από τη δραματουργία.



Φωτ. 58 & 59: *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013)

Δύο χρόνια μετά, η Ομάδα AVENDRE ανέβασε την παράσταση *Το Βλέμμα* (2015), αυτή τη φορά σε συν-σκηνοθεσία της Μαρίας Βαρνακκίδου και του Κύρου Παπαβασιλείου και βασισμένη σε μια ιδέα της πρώτης. Το έργο «χτίστηκε με τη μέθοδο του devised theatre. Το κείμενο βασίζεται στην παραδοσιακή αντίθεση ψέματος και αλήθειας. Παρόλα αυτά, το έργο οδηγείται σε μια περιοχή όπου το ψέμα και η αλήθεια δεν έχουν σαφή όρια και αλληλοεξαρτούνται. Αλληλοεξαρτώνται όχι μόνο ως έννοιες, αλλά και μέσα στην ίδια την τέχνη, και συγκεκριμένα στο έργο μας» (Μωησέως 2015β) γράφουν οι δημιουργοί στο δελτίο τύπου. Για ακόμα μια φορά η ομάδα έθεσε ψηλούς στόχους, αμφισβητώντας φιλοσοφικά αλλά και πρακτικά, έννοιες και αφηγήσεις που θεωρούνται δεδομένες. «Σε μια παράσταση Devised Theatre, η σκηνοθεσία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη δραματουργία», αναφέρει ο Παπαβασιλείου στο σκηνοθετικό σημείωμα, «οι δυο τους αλληλεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται. Αντιμετωπίζοντας την παράσταση ως σύνολο της δραματουργίας και σκηνοθεσίας, θα φροντίσουμε έτσι ώστε ο λόγος του κειμένου να εναλλάσσεται με την κίνηση, την εικόνα, τη μουσική, τον χορό και τη σιωπή»

⁹⁴ Είναι ενδιαφέρον να επιχειρήσει κανείς μια συσχέτιση με τις αντιδράσεις που υπήρξαν με αφορμή την παράσταση της Rooftop Theatre Group για παράδειγμα (σελ. 22), όπου κατηγορήθηκε για «αποπροσανατολισμό από τις ιστορικές πραγματικότητες» (Ανώνυμος 2008) και δέχτηκε απειλές γι' αυτό, για να καταλάβει πόσο σημαντικό είναι οι δημιουργοί να παίρνουν τέτοια «θεατρικά ρίσκα».

(Μωησέως 2015β). Στην παράσταση χρησιμοποιήθηκε και η κυπριακή διάλεκτος, σε σημεία όπου οι ηθοποιοί μιλούσαν για τα δικά τους προσωπικά βιώματα, τις στιγμές της «αλήθειας» τους, χρησιμοποιώντας έτσι το ιδίωμα ως μια μορφή γνησιότητας και ειλικρίνειας. Η παράσταση χρησιμοποίησε σύγχρονα gadgets όπως i-pads και κινητά τηλέφωνα για να φωτίσει το σκηνικό ή να μεταφέρει μηνύματα στους θεατές.



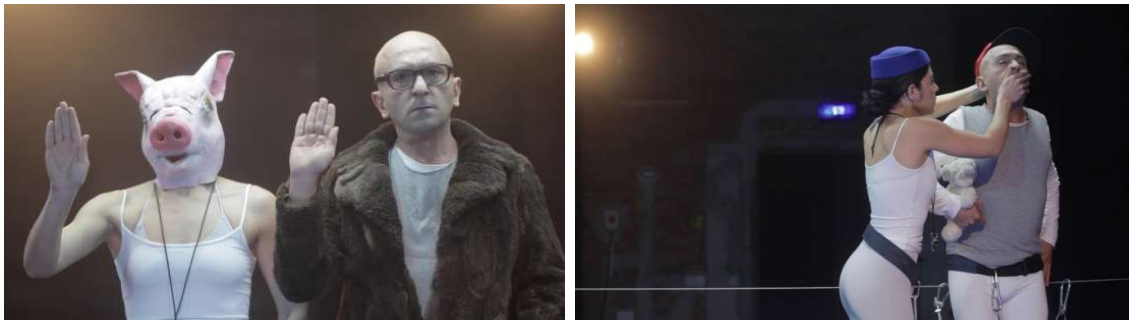
Φωτ. 60 & 61: *To Bλέμμα* (2015)

Οι δύο κριτικές που γράφτηκαν για την παράσταση εξέφραζαν αντίθετες απόψεις. Η Νόνα Μολέσκη έθεσε αρχικά ότι «στο συγκεκριμένο θεατρικό είδος [το devised] η στοχοθέτηση πρέπει να γίνεται σε μακρο- και μικρο-επίπεδα. 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», καταλήγοντας στο συμπέρασμα «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. Η εικαστική μορφή της παράστασης, η τοποθέτηση των δρώντων στον χώρο και τα συμπληρώματα των προβολών δεν είχαν αισθητική ομοιογένεια και τεκμηριωμένη σχέση με το κείμενο» (Μολέσκη 2015α). Από την άλλη, η Χριστίνα Γεωργίου προλογίζοντας την κριτική της, έγραψε ότι ήταν «μια παράσταση που αξίζει κανείς να δει επανειλημμένα. Τα μηνύματά της λειτουργούν σε πολλαπλά επίπεδα, καταρρίπτοντας την αντίληψη της ... πραγματικότητας του θεατή, συνειδητά και υποσυνείδητα» για να καταλήξει στο ότι «η τεχνική του devised theatre ήταν η ιδανική για ένα τέτοιο έργο, που κινείται σε φάσματα τόσο εσωτερικά. [...] Οι ηθοποιοί κράτησαν ισχυρή την παρουσία τους επί σκηνής, μαγνητίζοντας το κοινό άλλοτε με τρόπο άμεσο και καθημερινό, κι άλλοτε με τρόπο φορτικό, σπασμωδικό, φέρνοντας τα μέσα έξω, σε μια συνεχή μάχη μεταξύ της αλήθειας τους και της φαντασίας τους, της ύπαρξης και της ανυπαρξίας τους» (Γεωργίου 2015: 80-81).

Σε συνέντευξη με τον σκηνοθέτη (Παράρτημα Β.4) προέκυψε ένα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα, το οποίο εντοπίστηκε και από την Ομάδα One/Off ως πρόβλημα, καθώς και από τη συνέντευξη με τον ηθοποιό Νίκανδρο Σαββίδη (Παράρτημα Β.5). Στην αναζήτηση ηθοποιών και κατ' επέκταση στη συνεργασία μαζί τους, υπήρχε μεγάλο χάσμα επικοινωνίας ως προς την υποκριτική φόρμα που έπρεπε να ακολουθείται. Ενώ στους αυτοσχεδιασμούς δεν υπήρχε πρόβλημα παραγωγής υλικού, στο στήσιμο, οι ηθοποιοί δυσκολεύονταν να εκφραστούν χωρίς την ασφάλεια ενός ρόλου. Αυτό εγείρει έναν προβληματισμό ως προς την εκπαίδευση των ηθοποιών και τις διαφορές μεταξύ ηθοποιού και περφόρμερ⁹⁵, αλλά και ως προς την έννοια της «υποκριτικής ερμηνείας» στο θέατρο της επιπόησης, κάτι που θα σχολιαστεί περισσότερο στα συμπεράσματα.

2.2.8 *Fear Industry* σε σκηνοθεσία Achim Wieland

Η παράσταση *Fear Industry*⁹⁶ έκανε πρεμιέρα το 2014 στο θέατρο Ριάλτο στη Λεμεσό και έκτοτε έχει παρουσιαστεί σε εξελιγμένη μορφή της, σε διάφορα venues στην Κύπρο αλλά και στο εξωτερικό. Η περιοδεία της συνεχίζεται ακόμα, με προγραμματισμένες παραστάσεις στην Ευρώπη μέχρι το τέλος του 2016. Η γλώσσα που χρησιμοποιείται στο έργο είναι η αγγλική και στην τελευταία μορφή του έργου, με την οποία περιοδεύει στην Ευρώπη, προστίθεται και η μητρική γλώσσα ενός περφόρμερ από την κάθε χώρα στην οποία παρουσιάζεται. Έτσι η διάδραση με τους δύο κύριους περφόρμερ που συμμετέχουν, φέρνει πάντα ένα διαφορετικό αποτέλεσμα, ανάλογα με την νέα προσθήκη του/της περφόρμερ και της γλώσσας.



Φωτ. 62 & 63: *Fear Industry* (2014)

⁹⁵ Βλ. «Περφόρμερ Τυπολογίες και Κοινοτοπίες στην Ελληνική Σκηνή» (Σαμπατακάκης 2015) και «Με Κέντρο του Ηθοποιού» Βαροπούλου (2002: 303-322).

⁹⁶ Εδώ το τρέιλερ της παράστασης με κάποια αποσπάσματα: <https://www.youtube.com/watch?v=cHvkPYRgm2c>

Στημένο για δύο ηθοποιούς και μία σοπράνο, το έργο «καταπιάνεται με τις έννοιες των πραγματικών και φανταστικών φόβων όπως τους αντιλαμβανόμαστε στη σημερινή κοινωνία [...] ρίχνει φως στην προέλευση του φόβου και τα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά κίνητρα που ενισχύουν και χειραγωγούν τους φόβους αυτούς. Το έργο αποστάζει ιστορικές ομιλίες, προσωπικές ιστορίες, αναλυτικά κείμενα και εξομολογήσεις από το YouTube σε μια διάχυτη και διεισδυτική ποικιλία από προσωπικές μαρτυρίες και δημόσιες διακηρύξεις» (Παπαδάκη 2015). Η παράσταση συνδιάζει το θέατρο με την όπερα, αφού ανάμεσα στα μικρά επεισόδια που αποτελούν τη δομή του έργου, εκτελούνται ζωντανά, μουσικά ιντερμέδια από άριες και τραγούδια των Händel, Purcell, Taverner, Wolf και Pärt. Το σκηνικό είναι λιτό, με μοναδική εικαστική παρέμβαση ένα συρματόσχοινο το οποίο λειτουργεί ως δίκτυο ασφαλείας αφού οι περφόρμερ πότε δένουν τους εαυτούς τους πάνω του και πότε απομακρύνονται συνειδητά από αυτό. Χρησιμοποιούνται επίσης ως props, μάσκες και κοστούμια τα οποία βοηθούν τους ηθοποιούς να μπουν στους διάφορους χαρακτήρες που φτιάχνουν.

Η παράσταση αγκαλιάστηκε από το κοινό, αποσπώντας πολύ θετικά σχόλια, πολύ καλές κριτικές, καθώς και μια υποψηφιότητα για Βραβείο Καλύτερης Παράστασης Εξωτερικού σε φεστιβάλ του Βερολίνου. «Ο Achim Wieland δημιούργησε ένα πολύ ενδιαφέρον κείμενο, αρχής γενομένης από την άκρως επίκαιρη και ταυτόχρονα διαχρονικότατη θεματική επιλογή» γράφει η Νόνα Μολέσκη, συμπεραίνοντας ότι ο σκηνοθέτης «υλοποιεί τους στόχους του βασιζόμενος στη δοκιμασμένη ικανότητα των συντελεστών του. Ο Μάριος Ιωάννου και η Έλενα Καλλινίκου στήριζαν με τις σωματικές μεταμορφώσεις και κινησιολογικές τεχνικές τις αλλαγές των ρόλων. Τραγικοκωμικά ανελεύθεροι όταν ήταν δεμένοι και οδυνηρά ανασφαλείς όταν αποδεδυσμεύονταν, απευθύνονταν εναλλάξ ή και ταυτόχρονα σε συλλογικούς κοινωνικούς φόβους και σε υποσυνείδητα υποβόσκουσες ατομικές φοβίες» (Μολέσκη 2015β: 20). Ο Γιώργος Σαββινίδης συμφωνεί και συμπληρώνει ότι ο σκηνοθέτης «δεν φόρτωσε τους ερμηνευτές του με τυποποιημένες αντιδράσεις και φοβισμένα βλέμματα. Προτίμησε να «παίξει» με τους θεατές, όχι συμπαρασύροντάς τους σε ένα τσίρκο συναισθηματικών εναλλαγών και έντονων αντιδράσεων, αλλά κρατώντας τους συγκεντρωμένους στη σκηνική τελετουργία, σε μια αισθητηριακή πρόσληψη χωρίς καλλιτεχνικούς διαχωρισμούς» (Σαββινίδης 2015). «Αυτό το ηχηρό μήνυμα, με όλες του τις προσωπικές, πολιτιστικές και πολιτικές προεκτάσεις» γράφει η Χριστίνα Γεωργίου «κατατάσσει αυτή την παράσταση στην κατηγορία της τέχνης ως αφύπνισης. [...] Ο θεατής αισθάνεται, ως ένα σημείο, πως

κρυφοκοιτάζει στιγμές απ' τις ζωές αυτών των γνωστών αγνώστων, που όλο και κάποιον μας θυμίζουν» (Γεωργίου 2014α: 88).



Φωτ. 64 & 65: *Fear Industry* (2014)

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η παράσταση, ενώ χρησιμοποίησε τα βιώματα των δύο κύριων συντελεστών της, εντούτοις τα μεταφέρει στην αγγλική γλώσσα, κάτι που παρακολουθώντας την, κάνει τον θεατή να αισθάνεται μια αποστασιοποίηση ως προς την πραγματική σύνδεση των ερμηνευτών με το κείμενο. Η αίσθηση που παίρνει κανείς δεν είναι αυτή του προσωπικού, αφού οι χαρακτήρες που υποδύονται φαντάζουν περισσότερο σαν καρικατούρες παρά πραγματικοί άνθρωποι. Όμως είναι αυτή η απεξάρτηση από το προσωπικό, που προκαλεί το φόβο που επικαλείται η παράσταση. Πιθανόν και η χρήση της μάσκας να είχε τον ίδιο στόχο, όμως αν και ήταν ένα ενδιαφέρον εικαστικό εύρημα, εντούτοις δεν κατάφερε να λειτουργήσει οργανικά στην παράσταση.

Κεφάλαιο 3

Η επινόηση στην Κύπρο

3.1 Τάσεις και Χαρακτηριστικά

Στα προηγούμενα κεφάλαια έγινε προσπάθεια αρχικά να προσδιοριστεί το θέατρο της επινόησης ως είδος, ανατρέχοντας στις καταβολές και εντοπίζοντας τα χαρακτηριστικά του, και ακολούθως να χαρτογραφηθεί το κυπριακό θεατρικό τοπίο μέσω της καταγραφής των ομάδων και των παραστάσεων που παρουσιάζουν παρόμοια χαρακτηριστικά ως προς τον τρόπο δουλειάς και αποτελέσματος. Η ενότητα αυτή θα εξετάσει τις τάσεις που παρατηρήθηκαν και τα χαρακτηριστικά που εντοπίστηκαν, από το 1988 μέχρι και το 2015⁹⁷.

Σε ότι αφορά την παραγωγή, φαίνεται ότι αν και μεσολάβησαν δεκαπέντε χρόνια από τις παραστάσεις του Συλλογικού Θεάτρου (1988-1989) μέχρι την πρώτη παράσταση της Rooftop Theatre Group (2004), εντούτοις από τα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα, το είδος ακολουθεί μια σταθερή πορεία, με μία ή δύο παραστάσεις επινόησης κάθε χρόνο. Αποκορύφωμα, οι χρονιές 2010 και 2011, όπου ανέβηκαν δέκα συνολικά παραστάσεις του είδους, κάτι που φανερώνει ότι την περίοδο αυτή εδραιώνεται στο θεατρικό ρεπερτόριο και κερδίζει δικό του κοινό⁹⁸. Γίνεται επίσης εμφανές, ότι οι ομάδες του θεάτρου της επινόησης δεν ανήκουν στην κατηγορία των εδραιωμένων θιάσων του νησιού⁹⁹, αλλά στις μικρές ανεξάρτητες ομάδες. Εξάλλου, μόνο μία από αυτές, το Θέατρο

⁹⁷ Σημειώνεται ότι για τις παρατηρήσεις που αφορούν στο σκηνικό αποτέλεσμα, αυτές συμπεριλαμβάνουν μόνο παραστάσεις που η γράφουσα έχει παρακολουθήσει ζωντανά ή σε οπτικογράφηση.

⁹⁸ Στην Κύπρο ανεβαίνουν κατά μέσο όρο 70-80 κυπριακές θεατρικές παραστάσεις ανά θεατρική περίοδο (εκτός παιδικής σκηνής).

⁹⁹ Πλην του ΘΟΚ, στην Κύπρο λειτουργούν τέσσερα ελεύθερα θέατρα (Θέατρο Ένα, Σατυρικό Θέατρο, Θέατρο Σκάλα, Ε.Θ.Α.Λ.) τα οποία διατηρούν δική τους στέγη και ανεβάζουν συνήθως παραστάσεις ρεπερτορίου. Τα θέατρα αυτά, μέχρι και το 2015 επιχορηγούνταν σταθερά από το κράτος. Από το 2016 και έπειτα, το σχέδιο επιχορήγησης έχει αλλάξει, επιχορηγώντας πια μόνο παραγωγές και όχι εταιρίες, βάζοντας έτσι τα θέατρα αυτά στην ίδια κατηγορία με όλες τις υπόλοιπες ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες που δραστηριοποιούνται στο νησί.

Δέντρο, διατηρεί τη δική της στέγη, ενώ οι υπόλοιπες στήνουν παραστάσεις στις μικρότερες σκηνές των ελεύθερων θεάτρων, σε εναλλακτικές σκηνές πολιτιστικών ιδρυμάτων ή σε μη θεατρικούς χώρους. Από την άλλη ο ΘΟΚ, αν και έδειξε αρχικά ενδιαφέρον για την ανάπτυξη του πειραματισμού, εντούτοις ο ενθουσιασμός διήρκησε μόνο μέχρι το 2010, τρία χρόνια δηλαδή μετά τη δήλωσή του ότι θα άνοιγε την Πειραματική Σκηνή σε νέους δημιουργούς. Μάλιστα η Πειραματική Σκηνή δεν υφίσταται πια, αφού από το 2012 με την ανέγερση του νέου κτηρίου του ΘΟΚ, έπαψε να λειτουργεί. Έκτοτε έχουν γίνει ανεπίσημα αρκετές συζητήσεις ως προς τη διάθεση του Οργανισμού να παραχωρήσει κάποιους από τους χώρους του σε μικρές ομάδες με χαμηλό ή καθόλου κόστος, όμως αυτό δεν έχει γίνει ακόμη εφικτό.

Επίσης σε ότι αφορά την παραγωγή, κοινό χαρακτηριστικό όλων των ομάδων είναι ο ρόλος σκηνοθέτη/επινοητή, που έχει τη συνολική εποπτεία των παραστάσεων. Στις περισσότερες περιπτώσεις μάλιστα σκηνοθετεί πάντα το ίδιο άτομο, με εξαιρέσεις τις ομάδες Rooftop Theatre Group, Paravan Proactions και Θεατρική Ομάδα Persona, όπου οι σκηνοθέτες αλλάζουν ανάλογα με την παραγωγή. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν οι Paravan Proactions όπου συνήθως υπάρχει σκηνοθετική ομάδα αντί του ενός ατόμου, η οποία και πάλι αλλάζει ανάλογα με την παραγωγή. Μοναδική εξαίρεση όπου δεν υπήρχε σκηνοθέτης ήταν η παραγωγή *R.I.P.* (2013) του Θεάτρου Δέντρο, αφού οι ίδιοι οι περφόρμερ ανέπτυξαν μόνοι τους το υλικό, χωρίς καθοδήγηση από άτομο ή άτομα που δεν συμμετείχαν στην παράσταση.

Όσο αφορά στη μεθοδολογία δημιουργίας της παράστασης, φαίνεται ότι όλες οι ομάδες χρησιμοποιούν λίγο-πολύ παρόμοιες τεχνικές. Βασικό εργαλείο για την ανάπτυξη υλικού είναι οι αυτοσχεδιασμοί, οι οποίοι συνήθως καθοδηγούνται από τη σκηνοθέτη ή τη σκηνοθετική ομάδα. Επίσης, όλα τα μέλη της ομάδας καλούνται να ερευνήσουν το θέμα με το οποίο ασχολείται η παράσταση και να προτείνουν υλικό κατά τη διάρκεια της πρόβας. Οι πρόβες συνήθως χωρίζονται σε δύο μέρη, το πρώτο για την παραγωγή υλικού και το δεύτερο για το στήσιμο της παράστασης. Έτσι, μετά την ολοκλήρωση των αυτοσχεδιασμών και όταν η σκηνοθέτης ή η σκηνοθετική ομάδα αισθανθούν ότι υπάρχει αρκετό υλικό για επεξεργασία, τότε στήνεται η τελική μορφή της παράστασης και δουλεύεται με πιο παραδοσιακό τρόπο δοκιμών. Φαίνεται επίσης ότι σχεδόν πάντα γίνεται προεργασία πριν την έναρξη των προβών υπό μορφή έρευνας γύρω από το θέμα, κάτι που και πάλι γίνεται από τη σκηνοθέτη ή από τα ιδρυτικά μέλη της ομάδας, πριν

ακόμα επιλεγούν οι υπόλοιποι συντελεστές. Αυτό είναι αναγκαίο και για την υποβολή αίτησης επιχορήγησης για την παραγωγή, αφού αυτή είναι εφικτή μόνο μία φορά το χρόνο και έτσι οι ομάδες χρειάζεται να οργανώνονται αρκετό καιρό πριν, αν θέλουν να επιχορηγηθούν. Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που δύσκολα οι ομάδες διατηρούν σταθερό πυρήνα συντελεστών.

Ενδιαφέρουσα τάση που επαφίεται και στον τρόπο δουλειάς, είναι ότι οι παραστάσεις κυρίως στήνονται έχοντας ως ερέθισμα ένα θέμα. Το περιθώριο, ο ρόλος της γυναίκας στην κυπριακή κοινωνία, το φαγητό στην Κύπρο, η Ιστορία, το ψέμα, οι ψυχικές διαταραχές, η κυπριακή ταυτότητα, η κρίση, η σεξουαλικότητα - σχεδόν όλες οι παραστάσεις δίνουν ιδιαίτερο βάρος στην αναζήτηση γύρω από έναν πολύ συγκεκριμένο θεματικό άξονα και πολύ λιγότερο αφήνουν την παράσταση να προκύψει από την τυχαία αλληλεπίδραση άσχετων μεταξύ τους αντικειμένων, ασύνδετων αφηγήσεων ή των ίδιων των συντελεστών. Σε ελάχιστες περιπτώσεις η παράσταση προκύπτει από άλλο ερέθισμα, όπως μια σκηνική εγκατάσταση στην περίπτωση του *Ετ(υ)ομολογία* (2011), το παιχνίδι μεταξύ των ηθοποιών στο *Happy Park* (2010) ή ένα μη-θεατρικό κείμενο στις παραστάσεις των Paravan Proactions. Ταυτόχρονα η θεματολογία των περισσότερων παραστάσεων έχει μια τάση να θίγει κοινωνικά, πολιτικά και ιδεολογικά θέματα, γεννημένα μέσα από την κυπριακή πραγματικότητα. Το «κυπριακό» στοιχείο δηλαδή είναι συχνό στην αντιμετώπιση του θέματος. Ακόμα και οι παραστάσεις που βασίστηκαν σε δοσμένο κείμενο, το χρησιμοποίησαν ως αφορμή για να ασκήσουν κριτική σε κάτι που συμβαίνει στην Κύπρο και όχι για να αναπαραστήσουν το ίδιο το έργο. Λιγότερες παραστάσεις ανέπτυξαν πιο οικουμενικά θέματα που αγγίζουν προσωπικούς, υπαρξιακούς προβληματισμούς, όπως το *In Two Minds* (2010) και *Το Βλέμμα* (2015).

Ως προς το κείμενο, εντοπίστηκαν τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: α) η δημιουργία πρωτότυπου κειμένου από το μηδέν, βασισμένη στις προσωπικές αφηγήσεις και τα βιώματα των συντελεστών, β) η δημιουργία νέου κειμένου με αφορμή ένα δοσμένο κείμενο, και γ) η συρραφή κειμένων από διάφορες πηγές που δημιουργεί ένα νέο κείμενο. Για το Συλλογικό Θέατρο, τη Rooftop Theatre Group και τη Θεατρική Ομάδα Persona ίσχυσε κυρίως το πρώτο, η Ομάδα One/Off ανέπτυξε και τα τρία είδη, η Paravan Proactions κυρίως το δεύτερο, ενώ το Θέατρο Δέντρο και η Ομάδα ÀVENDRE συνδίασαν το πρώτο και το δεύτερο. Διαφοροποιήσεις υπήρξαν και στη χρήση της γλώσσας, αφού σε κάποιες παραστάσεις χρησιμοποιήθηκε η κοινή ελληνική, κάποιες χρησιμοποίησαν το

κυπριακό ιδίωμα και κάποιες άλλες προτίμησαν την αγγλική γλώσσα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον επίσης έχει η τάση των κύπριων δημιουργών να χρησιμοποιούν την αγγλική για τους τίτλους των παραστάσεών τους, αφού μόνο οι μισές χρησιμοποιούν τα ελληνικά, άσχετα αν το κείμενο είναι στην κοινή ελληνική ή στο κυπριακό ιδίωμα¹⁰⁰.

Ως προς τη φόρμα, όλες σχεδόν οι παραστάσεις κράτησαν μια επεισοδιακή δομή, αποφεύγοντας τη γραμμική αφήγηση. Ακόμα και στις περιπτώσεις των διασκευών, όπως για παράδειγμα τις παραστάσεις των Paravan Proactions ή το *R.I.P.* (2013) του Θεάτρου Δέντρο, δεν υπήρχε γραμμικότητα λόγω της αποδόμησης του κειμένου. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί η παράσταση *Islands-Inseln-Islas-Νήσοι* (2010) της Θεατρικής Ομάδας Persona, όπου κάποια δραματουργικά στοιχεία παρέπεμπαν σε αφήγηση, όπως η δημιουργία μεμονωμένων χαρακτήρων που επανέρχονταν μέσα στο έργο. Όμως ακόμα κι εκεί, δεν μπορεί να μιλήσει κανείς για υπόθεση, αλλά για καταστάσεις που διαδέχονταν η μια την άλλη, χωρίς όμως κάποια λογική αιτιολογία.

Ως προς το υποκριτικό ύφος, κοινό χαρακτηριστικό φαίνεται να είναι ο ηθοποιός ως περφόρμερ, δηλαδή ένας τύπος ηθοποιού που δεν αναπαριστά ένα χαρακτήρα ρεαλιστικά, αλλά «φέρνει περισσότερο τον εαυτό του στη σκηνή» (Σαμπατακάκης 2015). Ο Γιώργος Σαμπατακάκης, σε παρουσίασή του με τίτλο *Περφόρμερ: Τυπολογίες και Κοινοτοπίες στην Ελληνική Σκηνή* (2015), εντοπίζει επτά διαφορετικούς τύπους περφόρμερ, όπου ονομάζει τον ηθοποιό/επινοητή, «ηθοποιό που παίζει (με) τον εαυτό του». Στις παραστάσεις που καταγράφηκαν, φαίνεται ότι αρκετές φορές οι ηθοποιοί «έπαιζαν» τους εαυτούς τους ή δεν έπαιζαν καθόλου¹⁰¹, ιδιαίτερα όταν το κείμενο αποτελούνταν από προσωπικές ιστορίες και βιώματα, όπως στις περιπτώσεις του Συλλογικού Θεάτρου, της Rooftop Theatre Group, στις περισσότερες παραστάσεις της Ομάδας One/Off, στο *Happy Park* (2010) του Θεάτρου Δέντρο και στις παραστάσεις της Ομάδας ÀVENDRE. Στις περιπτώσεις αυτές ο ηθοποιός απεύθυνε τον λόγο κατ' ευθείαν στον θεατή, σαν να συνομιλούσε μαζί του. Εντοπίστηκαν όμως και περιπτώσεις, όπως το *In Two Minds* (2010), το *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011) και το *Fear Industry* (2014), όπου οι

¹⁰⁰ Μεταξύ άλλων, μια μελέτη που αναζητά τη σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και την ταυτότητα, αναφέρει ότι η χρήση αγγλικών λέξεων από τους Κύπριους σηματοδοτεί έναν εθνικό αποπροσανατολισμό, μια προσπάθεια ταύτισης με άλλη εθνικότητα ή τη δημιουργία διπλών προσωπικοτήτων ως άρνηση της κυπριακής ταυτότητας (Karoulla-Vrikkis στο Paparavliou & Pavlou 1998: 214).

¹⁰¹ Οι Govan, Nicholson και Normington χρησιμοποιούν τον όρο «non-acting» για να περιγράψουν «μια επιτελεστική πρακτική που πλαισιώνει την καθημερινότητα με έναν τρόπο ο οποίος αντανάκλα την κατασκευή της ίδιας της ταυτότητας» (Govan, Nicholson & Normington 2007: 60).

ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν ένα υβριδικό υποκριτικό ύφος, αφού ενώ απευθύνονταν στους θεατές, στιγμιαία έμπαιναν σε συναισθηματικές εξάρξεις ή δημιουργούσαν καρικατούρες χαρακτήρων. Αυτό θυμίζει το τέταρτο μοντέλο παρατήρησης του Σαμπατακάκη, όπου «η παρουσία του εκτελεστή είναι συχνά αντι-παραδειγματικά θεατρική ως επίδειξη ενός προγράμματος [...], συχνότερα με υβριδικούς συνδυασμούς υποκριτικών στυλ». Στις παραστάσεις των Paravan Proactions αλλά και στην παράσταση *On/Off (Life Cuts)* (2007) δόθηκε αρκετή έμφαση στο σώμα του ηθοποιού, στη σωματική ακρίβεια και την αποστασιοποίηση από οποιοδήποτε συναίσθημα, κάτι πολύ κοντά σε αυτό που ο Σαμπατακάκης αποκαλεί «ο ηθοποιός ως ζωντανή εγκατάσταση». Στο *Zoo* (2007) και *Το Παλτό* (2013) χρησιμοποιήθηκε και το στοιχείο του κομπέρ, ενός ηθοποιού/αφηγητή «με ελαφρώς παρωδιακό χαρακτήρα που παραπέμπει στον σύγχρονο παραμυθά της περφόρμανς» (Τσατσούλης, 2007: 77). Τέλος, ιδιαίτερη περίπτωση ήταν αυτή της παράστασης *Ετυ(ο)μολογία* (2011), όπου ο ηθοποιός ίσως μπορεί να χαρακτηριστεί και ως «μπρεχτικός περφόρμερ» αφού παρουσιαζόταν με ένα τρόπο αποστασιοποιημένο και παραποιημένο ως προς τη φωνή και την εκφορά του λόγου, με συγκεκριμένη έμφαση στο σχεδόν εγκλωβισμένο και δύσκαμπτο σώμα του.

Ως προς το σκηνικό περιβάλλον παρατηρούνται τρεις διαφορετικές τάσεις:

α) η έμφαση στην εικονογραφία με δυνατά εικαστικά στοιχεία (ευφάνταστα κοστούμια, μάσκες, διαφορετικές διαμορφώσεις χώρων με ατμοσφαιρικούς φωτισμούς, κλπ) των site-specific παραστάσεων των Paravan Proactions, αλλά και της παράστασης *Witsplit* (2011) από την Ομάδα Persona. Και στις δύο περιπτώσεις ο θεατής περπατούσε στους ειδικά διαμορφωμένους χώρους όπου εκτυλίσσονταν αποσπασματικά τα επεισόδια.

β) ο άδειος χώρος, όπου μέσα υπήρχαν διάφορα αντικείμενα που χρησιμοποιούνταν από τους ηθοποιούς στη διάρκεια της παράστασης. Δεν υπήρχε δηλαδή μια αναγνωρίσιμη σκηνική συνοχή, αλλά αντικείμενα άσχετα φαινομενικά μεταξύ τους που συνδέονταν μέσα από τις δράσεις των ηθοποιών. Ένα τραπέζι, ένα μικρόφωνο, μια μπάλα, διάφορα κοστούμια, κλπ. Στις περιπτώσεις του Συλλογικού Θεάτρου και του Θεάτρου Δέντρο δεν υπήρχαν καν αντικείμενα, ούτε εναλλαγές φωτισμών παρά μόνο ένα γενικό φως και μια γυμνή σκηνή. Σε σχεδόν όλες τις παραστάσεις, οι ηθοποιοί φορούσαν απλά καθημερινά ρούχα. Μόνο σε δύο περιπτώσεις (*Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013) και *Fear Industry* (2014)) χρησιμοποιήθηκαν κοστούμια, αφού οι ηθοποιοί άλλαζαν συνεχώς, για να υποδηλώσουν το πέρασμα του χρόνου στην πρώτη και διαφορετικούς «τύπους ανθρώπων» στη δεύτερη.

γ) η χρήση της τεχνολογίας που έγινε κυρίως στις παραγωγές του ΘΟΚ, όπου υπήρχε άνεση οικονομικών πόρων. Στο *On/Off (Life Cuts)* (2007), στήθηκε ένα πολύπλοκο σκηνικό με καταπακτές που ανοιγόκλειναν, προβολές και ηχητικές εγκαταστάσεις και συνεχόμενες εναλλαγές φωτισμών. Η παράσταση *In Two Minds* (2010) χρησιμοποίησε ένα γυμνό χώρο με μοναδικό «σκηνικό» τις προβολές, οι οποίες έρχονταν από παντού, με ασυνήθιστο τρόπο. Προβολές χρησιμοποιήθηκαν και στην παράσταση *Islands-Inseln-Island-Nήσοι* (2010), στο *Βλέμμα* (2015), καθώς και στις παραστάσεις της Rooftop Theatre Group και της Ομάδας One/Off, αν και με πιο συμβατικό τρόπο.

Μέσα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά διακρίνονται και οι επιμέρους στόχοι ή προθέσεις της κάθε ομάδας. Το Συλλογικό Θέατρο, η Rooftop Theatre Group και η Ομάδα One/Off, φαίνεται να ενδιαφέρονται περισσότερο στο να ασκήσουν κοινωνική κριτική δίνοντας έμφαση στη δημιουργία πρωτότυπου κειμένου, ενώ οι Paravan Proactions με τον ίδιο στόχο εστιάζουν στην αισθητική προσέγγιση. Από την άλλη, η Ομάδα Persona και το Θέατρο Δέντρο δεν φαίνεται να διατηρούν σταθερούς στόχους ούτε στη θεματολογία αλλά ούτε και στο αισθητικό αποτέλεσμα, αφού διαφοροποιούνται ανάλογα με την παράσταση. Τέλος η Ομάδα AVENDRE χρησιμοποιεί μια πιο φιλοσοφική/υπαρξιακή θεματολογία, μέσα από την οποία εγείρει οικουμενικά ερωτήματα.

Φαίνεται λοιπόν ότι η κατηγορία των μικρών ανεξάρτητων ομάδων επιτρέπει την ποικιλομορφία, αφού αυτό που ξεχώρισε στη χαρτογράφηση ήταν όχι μόνο τα κοινά χαρακτηριστικά τους, αλλά και οι ιδιαιτερότητες στον τρόπο έκφρασης. Αν αναλογιστεί κανείς το μέγεθος του νησιού σε συνδιασμό με τον αριθμό των ομάδων, καταλαβαίνει ότι υπάρχει αρκετή διαφοροποίηση ως προς το υλικό και την αισθητική που παράγεται. Από την έρευνα και τις συνεντεύξεις που έγιναν, προέκυψε ότι οι λόγοι που οι περισσότεροι δημιουργοί αποφάσισαν να ασχοληθούν με το θέατρο της επινόησης ήταν γιατί τους έδινε τη δυνατότητα εξερεύνησης θεματολογίας αλλά και εκφραστικών μέσων που το παραδοσιακό θέατρο δεν επέτρεπε. Συγκεκριμένα ο Κύρος Παπαβασιλείου αναφέρεται στην «ελευθερία» που επιτρέπει το είδος «για να ασχοληθείς με μια θεματολογία που σε αφορά», ενώ η Λέα Μαλένη δηλώνει «κουρασμένη με τα συμβατικά κείμενα» (Παράρτημα Β). «Κριτική αλλά και αυτοκριτική, σε μια κοινωνία που επιβάλλει το ιδανικό μοντέλο» (Τουμάζου 2008γ: 96) σχολιάζουν οι Paravan Proactions σε μια συνέντευξή τους, απαντώντας στο ερώτημα γιατί αυτό το είδος. Η Ομάδα One/Off από

την άλλη εστιάζει στο «κενό ανάμεσα στις παραδοσιακές θεατρικές παραστάσεις που βλέπαμε και στις παραστάσεις χορού. Θέλαμε να συνδιάσουμε αυτά τα δύο και η πρώτη μας δουλειά, ήταν σε συνεργασία με ηθοποιούς αλλά και χορευτές. Έτσι καταλήξαμε σε ένα είδος περφόρμανς που μας οδήγησε στο θέατρο της επινόησης [...] αυτό που δημιουργήσαμε ήταν αυτό που στην ουσία είχαμε ανάγκη να δούμε πρώτα εμείς» (Κυριάκου στο Σκορδή 2014: 22). Επομένως η ανάγκη των νέων κύπριων δημιουργών να ξεφύγουν από τις θεατρικές συμβάσεις, να ασχοληθούν με θέματα που πραγματικά τους αφορούν, να ασκήσουν κριτική στο περιβάλλον όπου ζουν, αλλά και να αναπτύξουν είδη τα οποία δεν «ευδοκίμοσαν» μέχρι τότε στην Κύπρο, μπορεί να μεταφραστεί ως μια ανάγκη επαναπροσδιορισμού όχι μόνο των ίδιων ως δημιουργών αλλά και του κυπριακού θεατρικού τοπίου γενικότερα.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε μια μικρή αναφορά στον τρόπο που παραδοσιακά το κυπριακό θέατρο επηρεαζόταν και ακολουθούσε τις θεατρικές τάσεις στον ελλαδικό χώρο. Υπήρχε δηλαδή μια σχέση μίμησης και ανα-παράστασης του ελληνικού ρεπερτορίου. Η κυπριακή δραματουργία περιοριζόταν στην ηθογραφία, όπου η «κυπριακότητα» παρουσιαζόταν κυρίως μέσα από το πρίσμα μιας φολκλόρ προσέγγισης που αναπολούσε τις παραδόσεις και τη ζωή στην ύπαιθρο. Από το 1974 κι έπειτα, η θεματολογία πήγαζε κυρίως από την τουρκική εισβολή και τις συνέπειές της, έτσι και πάλι το «κυπριακό» στοιχείο παρουσιαζόταν μέσα από ένα συναισθηματικά φορτισμένο πρίσμα για αυτό που χάθηκε. Σε παρουσίαση με τίτλο *The search of a new identity in the contemporary Cypriot dramaturgy: The case of the project Scenic Affairs* (2013), οι θεατρολόγοι Χαραλαμπίδης και Κωνσταντίνου, εντοπίζουν ότι μόνο από το 2000 και μετά τα θέματα της κυπριακής δραματουργίας μετατοπίζονται σε σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς όπως αποξένωση, διαπροσωπικές σχέσεις και υπαρξιακά ζητήματα. Επισημαίνουν επίσης την εξέλιξη της δραματουργίας μέσα από μεταδραματικά είδη όπως τις περφόρμανς και ιδιαίτερα το θέατρο της επινόησης, και καταλήγουν στο ότι οι νέοι κύπριοι δημιουργοί «παλεύουν για να ανακαλύψουν ή να σχηματίσουν την ταυτότητά τους σε μια διαρκώς μεταβαλλόμενη κοινωνία» (Charalambides & Constandinou 2013).

«Τι είδους παράσταση θα έκανες αν ζούσες σε μια πόλη σαν αυτή; Σε μια πόλη που οι αυτοκινητόδρομοι και τα τηλεοπτικά σήματα συναντιούνται... Τι είδους παράσταση θα έκανες αν μεγάλωνες σε ένα σπίτι με την τηλεόραση πάντα ανοιχτή; Ποια παράσταση θα μπορούσε να μιλήσει για τους καιρούς που ζεις; Για την πολυπλοκότητα, την απλότητα, οτιδήποτε...»

***Forced Entertainment, Making Performance*¹⁰²**

Αυτή η «διαρκώς μεταβαλλόμενη κοινωνία» δεν είναι άλλη από την κυπριακή, η οποία τα τελευταία χρόνια διέπεται, πέρα από τη μόνιμη πολιτική ανασφάλεια, από σοβαρή οικονομική κρίση, καθώς και έντονες ιδεολογικές μεταβάσεις. Ταυτόχρονα, οι επιδράσεις της παγκοσμιοποίησης και «η ανάγκη του ανήκειν όχι τόσο σε ένα κράτος ή μια τάξη όσο σε μια ομάδα (εθνοτική, ηλικιακή, φύλου, σεξουαλικής προτίμησης κλπ)» (Τζιόβας 2011) προκαλούν τον επαναπροσδιορισμό μιας ταυτότητας μακριά από ιστορικές παρανοήσεις και εθνικές αφηγήσεις. «Η διαδικασία της επινόησης» γράφει η Alison Oddey, «αφορά στην αποσπασματική εμπειρία της κατανόησης του εαυτού μας, της κουλτούρας μας, και του κόσμου μέσα στον οποίο ζούμε. [...] Οι συμμετέχοντες στη διαδικασία, κατανοούν τους εαυτούς τους ως μέρος της δικής τους κουλτούρας και κοινωνίας, διερευνώντας, ενσωματώνοντας και μεταμορφώνοντας τις προσωπικές τους εμπειρίες, όνειρα, έρευνα, αυτοσχεδιασμούς και πειραματισμό» (Oddey 1997: 47). Με τον ίδιο τρόπο οι κυπριακές ομάδες θεάτρου της επινόησης αφουγκραζόμενες τις οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές τάσεις, επηρεάζονται από την κυπριακή πραγματικότητα, αναζητούν τη δική τους φωνή και προσπαθούν να απαντήσουν στο ερώτημα «πώς αλήθεια μπορείς να κάνεις μια παράσταση που να μιλάει για τον κόσμο στον οποίο ζεις τώρα;» (Forced Entertainment 1999).

3.2 Κοινό και Παράσταση: Η αμφισβήτηση των βεβαιοτήτων

«Το να γνωρίζεις για ποιον δημιουργείς – ποιο είναι το ακροατήριό σου – είναι προαπαιτούμενο για τον περφόρμερ/επινοητή» γράφει η Alison Oddey (1997: 47). Στην προηγούμενη ενότητα, εντοπίστηκε η τάση των κυπριακών ομάδων να αντλούν θέματα από την κυπριακή πραγματικότητα, με στόχο να εγείρουν ερωτήματα και να ασκήσουν κριτική, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι απευθύνονται στο κυπριακό κοινό. Αυτή η προσπάθειά τους να «προκαλέσουν επικρατούσες ιδεολογίες ή αφηγήσεις» (Heddon &

¹⁰² Forced Entertainment 1999.

Milling 2006: 204), να προκαλέσουν δηλαδή ένα διάλογο, με τον κύπριο θεατή ενεργοποιώντας τον μέσω της παράστασης, είναι ένας «αγώνας για τη δημιουργία αυτόπτων μαρτύρων και όχι θεατών» (Etchells 1999: 18). Οι τρόποι με τους οποίους το θέατρο της επινόησης προσπαθεί να ανταποκριθεί σε αυτό τον αγώνα, έχουν να κάνουν με το εδώ και το τώρα της παράστασης, δηλαδή τις ιστορίες των ηθοποιών πάνω στη σκηνή σε μια δεδομένη στιγμή, μπροστά στους θεατές, έτσι ώστε να συντελείται ενεργός διάλογος. Ο θεατής τότε πρέπει να αισθάνεται «το βάρος αυτού που γίνεται και πώς αυτό τον αφορά» (Etchells 1999: 17). Η ανάλυση που θα ακολουθήσει, χρησιμοποιώντας παραδείγματα παραστάσεων¹⁰³, θα επιχειρήσει να φωτίσει τα σημεία αυτά όπου το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο, έχει καταφέρει να «αμφισβητήσει και να αποσταθεροποιήσει το οικοδόμημα της ταυτότητας και του «άλλου» που έχει χτίσει ο [κύπριος] θεατής» (Jürs-Munby στο Lehmann 2006: 5). Η ανάλυση θα εστιάσει σε τέσσερα σημεία αναφοράς: α) στη γλώσσα που χρησιμοποιείται, β) στη δραματουργία ως προς το πρωτότυπο κείμενο, γ) στον ηθοποιό ως προς την υποκριτική και τη σωματικότητα, και δ) στο χώρο παράστασης και το σκηνικό περιβάλλον.

«Το να γίνεσαι μάρτυρας σε ένα γεγονός, ταυτίζεται με το να είσαι παρών με ένα ριζικά ηθικό τρόπο, με το να αισθάνεσαι το βάρος των πραγμάτων και τη θέση σου μέσα σ' αυτά, ακόμα κι αν αυτή η θέση, για μια στιγμή, είναι αυτή του παρατηρητή.»

Tim Etchells, Forced Entertainment¹⁰⁴

3.2.1 Γλώσσα

«Κάθε αφήγηση χρωστάει μεγάλη ευγνωμοσύνη στο υλικό της» γράφει ο Κωστής Παπαγιώργης και καταλήγει στο ότι «ο φυσικός λόγος από τον έντεχνο δεν διαφέρουν. Ο κόσμος είναι γεμάτος αφηγητές επειδή είναι ακριβώς γεμάτος ιστορίες» (Παπαγιώργης 1983: 525-526). Κάπως έτσι και το θέατρο της επινόησης χρησιμοποιεί τον «φυσικό λόγο» για να αφηγηθεί ιστορίες καθημερινών ανθρώπων. Η γλώσσα, μέσο με το οποίο επικοινωνείται ο λόγος, καθορίζει πολλές φορές την πρόσληψη του αφηγήματος, ιδιαίτερα όταν αυτό μεταφέρεται στην καθομιλουμένη και όχι μέσω του λογοτεχνικού λόγου. Στο αναπαραστατικό θέατρο, ο έντεχνος λόγος ενισχύει το διαχωρισμό των ρόλων

¹⁰³ Τα παραδείγματα θα περιοριστούν σε εκείνα που η γράφουσα έχει καταφέρει να παρακολουθήσει, έτσι ίσως κάποιες παραστάσεις που δεν συμπεριλαμβάνονται στην ανάλυση, να μπορούσαν ενδεχομένως να αποτελέσουν επίσης παραδείγματα.

¹⁰⁴ Etchells 1999: 17.

μεταξύ ηθοποιού και θεατή. Αντίθετα, στο θέατρο της επινόησης η άμεση χρήση της προφορικότητας και η απεύθυνση στον θεατή, ανατρέπει αυτό τον διαχωρισμό καλώντας τον δεύτερο να γίνει «μάρτυρας» σε αυτό που διαδραματίζεται επί σκηνής.

Στην Κύπρο, η γλώσσα «φαίνεται να έχει διαμορφώσει κεντρικό και σχεδόν αποκλειστικό ρόλο στον καθορισμό της ταυτότητας των Ελληνοκυπρίων¹⁰⁵» (Paparavliou & Pavlou 1998: 212). Έτσι στην κυπριακή δραματουργία, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τα τέλη του 20^{ου}, η κοινή ελληνική χρησιμοποιούνταν για να ενισχύσει αυτό τον καθορισμό. Η ιδιαιτερότητα που προκύπτει εδώ αφορά στη «διγλωσσία» (Hadjioannou, Tsiplakou & Karpler 2011: 534) που παρατηρείται, αφού μητρική¹⁰⁶ γλώσσα είναι η κυπριακή διάλεκτος, ένα ιδίωμα με διαφορές στη σύνταξη, το λεξιλόγιο και την τονικότητα από την κοινή ελληνική. Γράφει σχετικά ο Γιάννης Παπαδάκης στο βιβλίο του *Η ηχώ της νεκρής ζώνης*: «για πολλά χρόνια μας επέπλητταν στο σχολείο όταν χρησιμοποιούσαμε τη διάλεκτό μας. Οι ήχοι της διαλέκτου μας, που έμοιαζαν με τους τουρκικούς, θεωρούνταν λανθασμένοι και άξεστοι. Έτσι μιλούσαν οι χωριάτες» (Παπαδάκης 2009: 34-35). Στο θέατρο, η κυπριακή διάλεκτος χρησιμοποιούνταν κυρίως για να σκιαγραφήσει το φολκλόρ στα κυπριακά σκετς και τις ηθογραφίες (Constandinou 2007: 238) και να αναπαράγει στερεότυπα με σκοπό να προκαλέσει το γέλιο. Από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα όμως, φαίνεται να υπάρχει μια προσπάθεια χρήσης της διαλέκτου, έτσι ώστε να μεταφέρει τη σύγχρονη κυπριακή πραγματικότητα, χωρίς υπερβολές και

¹⁰⁵ Βασισμένη στην ανάλυση του Άντερσον στο βιβλίο του *Φαντασιακές Κοινότητες* (1997), αλλά και στην προβληματική που θέτουν οι Hobsbawm και Ranger στο *The Invention of Tradition* (1992), η δραματολόγος Ελλάδα Ευαγγέλου προλογίζει τη διατριβή της λέγοντας ότι «το ελληνοκυπριακό φαντασιακό οικοδόμημα χτίστηκε, έχοντας ως βάση του τον εθνικισμό» (Ευαγγέλου 2013: 17). Συνεχίζει αναλύοντας ιστορικά το χτίσιμο του οικοδομήματος αυτού από τον 19^ο αιώνα μέσω της «ελληνικής πνευματικής ανάπτυξης» (Κιτρομηλίδης στο Ευαγγέλου 2013: 21), το οποίο συνεχίζεται ως αποικιακή πολιτική κατά τη διάρκεια της βρετανικής κυριαρχίας που άρχισε το 1878, όπου «το εκπαιδευτικό σύστημα αναδιαμορφώνεται με τρόπους που επιτρέπουν στην εκπαίδευση να γίνει ελληνοκεντρική» (Ευαγγέλου 2013: 21), φέρνοντας εκπαιδευτικούς από την Ελλάδα για στελέχωση των σχολείων. Με τον τρόπο αυτό χτίζεται η ταυτότητα του «Ελληνοκύπριου», όπου το απόγειο της εδραίωσής της, είναι ο απελευθερωτικός αγώνας 1955-59 που έχει ως ζητούμενο την Ένωση με την Ελλάδα. Έτσι μετά την ανεξαρτησία της Κύπρου το 1960 και αφού η ένωση με την Ελλάδα δεν πραγματοποιήθηκε τελικά, «ο πατριотισμός που γεννήθηκε με την καθιέρωση του κυπριακού κράτους, δεν ήταν προσανατολισμένος προς την κυπριακή εθνική περηφάνια αλλά προς την ελληνική εθνική περηφάνια» (Ευαγγέλου 2013: 24). Μετά την τουρκική εισβολή του 1974 και με τη διαιρεμένη Κύπρο ως αποτέλεσμα, «η ελληνοκυπριακή ταυτότητα ως Έλληνες Χριστιανοί της Κύπρου καθορίζεται επίσης στην αντιπαράθεσή της με την «άλλη» κοινότητα στο νησί, αυτή των Μουσουλμάνων Τουρκοκυπρίων» (Pollis στο Ευαγγέλου 2013: 26). Οι πολιτικές που υιοθετούνται έκτοτε, ενισχύουν αυτό το εθνικιστικό μοντέλο, όπου το «Ελληνοκύπριος» ισούται με Έλληνας της Κύπρου και όχι με Κύπριος που μιλά ελληνικά.

¹⁰⁶ «Η έννοια της μητρικής γλώσσας» γράφει η γλωσσολόγος Μαριλένα Καρυολαίμου «έχει μια προσωπική, ατομική ισχύ: μητρική είναι η γλώσσα που, κατά το Γρηγόρη Αμπατζόπουλου, «υποδέχεται ένα παιδί στον κόσμο», η γλώσσα «μέσα στην οποία ένα παιδί λικνίζεται». Κατ'επέκταση, μητρική για έναν Ελληνοκύπριο είναι η κυπριακή ελληνική, για έναν Τουρκοκύπριο η τουρκοκυπριακή, για ένα Μαρωνίτη ενδεχομένως η κυπριακή αραβική [...]» (Καρυολαίμου στο Γεωργίου 2016).

υπερθεματισμό. Το θέατρο της επινόησης προσφέρει γόνιμο έδαφος, για την έκφραση της κυπριακής διαλέκτου ως «φυσικού λόγου», που απορρέει από την ειλικρινή ανάγκη των δημιουργών του να εκφράσουν τους προβληματισμούς τους και τα προσωπικά τους βιώματα ελεύθερα, χωρίς επιτήδευση και αναπροσαρμογή.

Στην παράσταση (*forget-me-not*) (2010) από την Ομάδα One/Off, η χρήση της διαλέκτου είναι συνειδητή επιλογή. Έχοντας ως βασική θεματολογία την αναζήτηση κυπριακής ταυτότητας, η ομάδα ταυτίζει τη διάλεκτο με την απενοχοποιημένη κυπριακή έκφραση που προβληματίζεται ανοιχτά και «αμφισβητεί ιδεολογικά και εθνικά ταμπού» (Λεοντάρης 2015). Έτσι η γλώσσα, γίνεται ουσιαστικό μέρος της αφήγησης προσωπικών βιωμάτων που δεν αναπαριστώνται απλά, αλλά δηλώνονται ζωντανά επί σκηνής από την ίδια τη μεταπολεμική γενιά, με τον μοναδικό τρόπο που ξέρει να επικοινωνεί στην καθημερινότητά της: την κυπριακή διάλεκτο. Η γλώσσα χρησιμοποιείται μάλιστα ως δραματουργικό εργαλείο στην παράσταση, για να παρουσιάσει ακριβώς το πρόβλημα της διγλωσσίας που αντιμετωπίζεται. Περιγράφοντας τις φοιτητικές του εμπειρίες ως Κύπριος στην Ελλάδα, ένας περφόρμερ επιχειρεί να πει ένα ανέκδοτο. Αρχίζοντας με όρεξη στα κυπριακά, οι φωνές των άλλων από πίσω του (στο πίσω μέρος του μυαλού όλων μας μάλλον), τον αναγκάζουν να διορθώνει συνεχώς τις κυπριακές λέξεις με τις σωστές ελληνικές, με αποτέλεσμα βέβαια να «σκοτώσει» το ανέκδοτο. Κατά παρόμοιο τρόπο, μια άλλη περφόρμερ εκφράζει την ανασφάλειά της με τη γλώσσα ως φοιτήτρια στην Ελλάδα, αφού στα «τέσσερα χρόνια σπουδές στη φιλοσοφική, εν εκατάφερα ποτέ να μιλήσω στο αμφιθέατρο». Το κοινό γελά και στις δύο περιπτώσεις, όμως φαίνεται πως η αναγνώριση του οικείου αυτού βιώματος, προβάλλει αντί τον αυτοσαρκασμό του, την αμηχανία του. Και εδώ ακριβώς είναι που το θέατρο της επινόησης εκτελεί το κοινωνικό του λειτουργήμα, αφού ο θεατής δεν ταυτίζεται πια με ένα χαρακτήρα μυθοπλασίας, αλλά συμμετέχει σε μια συλλογική κοινωνική εμπειρία.

Στην παράσταση *Το Βλέμμα* (2015) από την Ομάδα ÀVENDRE, η διάλεκτος χρησιμοποιείται σε αντιπαράθεση με την ελληνική, αφού οι ηθοποιοί εκφράζονται σε αυτή μόνο στις πολύ προσωπικές εκμυστηρεύσεις τους. Έτσι φωτίζει την Αλήθεια σε αντίθεση με το Ψέμα, τις δύο έννοιες που πραγματεύεται η παράσταση. Μια επαναλαμβανόμενη σκηνική συνθήκη είναι τα Φροντιστήρια Ψεμάτων, όπου ο επιτηδευμένα στημένος ελληνικός λόγος έρχεται σε αντίθεση με την έκφραση των προσωπικών επιθυμιών των συντελεστών στα κυπριακά, αφήνοντας έτσι τη γλώσσα να

λειτουργήσει στον θεατή ως μέτρο ανάδειξης της πραγματικής ταυτότητας των συντελεστών. Χρησιμοποιώντας και μόνο αυτή τη γλωσσική συνθήκη, χωρίς η παράσταση να αναφέρεται σε καμία περίπτωση στην Κύπρο, υποδηλώνεται ότι η γλώσσα λειτουργεί ως σημειολογικό εργαλείο και κατ' επέκταση φέρει την ιδεολογική ανατροπή.



Φωτ. 66: Φροντιστήρια Ψεμάτων στην παράσταση *Το Βλέμμα* (2015)

Στο *Happy Park* (2010) από το Θέατρο Δέντρο, γίνεται κάτι επίσης πολύ ενδιαφέρον. Η δραματουργία βασίζεται μόνο σε μια απλή συνθήκη παιχνιδιού ανάμεσα στους τρεις συντελεστές οι οποίοι «παίζουν» περιστατικά από τη ζωή τους. Δεν υπάρχει καμιά σαφής θεματολογία και το έργο δεν φαίνεται να εστιάζει σε κάτι απτό, παρά μόνο στην αίσθηση και τα συναισθήματα που προκαλούν οι διάφορες αναμνήσεις/σκηνές των συντελεστών, οι οποίοι μάλιστα αναφέρονται ο ένας στον άλλο με τα πραγματικά τους ονόματα. Με την ίδια φυσικότητα χρησιμοποιούν και τον προφορικό λόγο, όπου αν και οι τρεις διατηρούν την σύνταξη της κοινής ελληνικής, ο ένας είναι φανερά Κύπριος αφού η προφορά του τον προδίδει. Δεν προσπαθεί δηλαδή να την καλύψει όπως θα έκανε ενδεχομένως αν έπαιζε ένα ρόλο. Το ενδιαφέρον όμως βρίσκεται σε ένα σημείο κάπου στα μισά της παράστασης όπου ο Έλληνας περφόρμερ ζητά από τον Κύπριο να παίξει ένα περιστατικό που διαδραματίζεται σε μανάβικο. «Φρουταρία εννοείς» τον διορθώνει ο Κύπριος, «έτσι το λέμε εδώ». Ίσως για πρώτη φορά ο κύπριος θεατής θα ακούσει έναν Κύπριο να «διορθώνει» έναν Έλληνα γλωσσικά και αυτό από μόνο του είναι ανατρεπτικό. Το αποκορύφωμα βρίσκεται λίγο αργότερα, όταν σε μια στιγμή διαφωνίας μεταξύ τους, ο

ένας περφόρμερ λέει στον άλλο: «Εγώ δεν είμαι του κλασικού θεάτρου, είμαι devised!» Αμέσως ο θεατής ταυτίζει λοιπόν το θέατρο της επινόησης, με κάτι φυσικό, άμεσο που εκφράζεται στο εδώ και το τώρα της παράστασης. Έτσι χωρίς καμιά άλλη αναφορά στο κείμενο της παράστασης, εκτελείται και πάλι η σύγκρουση με αυτό που ο θεατής ήξερε μέχρι τώρα.



Φωτ. 67: Η αποξένωση του ζευγαριού στο *On/Off (Life Cuts)* (2007)

Όσο δυνατό εργαλείο είναι η συνειδητή χρήση της διαλέκτου, εξίσου σημαντική είναι και η συνειδητή απόφαση να μη χρησιμοποιηθεί από κάποιους δημιουργούς. Μια τέτοια επιλογή κάνει και η σκηνοθέτις Λέα Μαλένη στις παραστάσεις *On/Off (Life Cuts)* (2010) και *Witsplit* (2011), χρησιμοποιώντας την κοινή ελληνική «με το σκεπτικό ότι δεν κάνω κάτι που είναι για τα κυπριακά δεδομένα» (Παράρτημα Β). Έτσι οι παραστάσεις της προκαλούν τον θεατή να σκεφτεί ότι οι προβληματισμοί που θέτουν δεν αφορούν μόνο στα κυπριακά δεδομένα αλλά απορρέουν από μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, στην οποία ανήκει και η Κύπρος. Στο *On/Off (Life Cuts)* μια αγχωμένη νεαρή μιλά ασταμάτητα στο τηλέφωνο ενώ γυμνάζεται με μανία, οι γυναίκες κάνουν συνέχεια τζόκινγκ, τεντώματα, δεν σταματούν να κινούνται ποτέ, το ζευγάρι στο εστιατόριο δεν κοιτάζεται ποτέ στα μάτια, οι άντρες συνομιλούν διαρκώς με ηχογραφημένες φωνές – όλα απρόσωπα, όλα αποσπάσματα μιας κοινωνίας που δεν επικοινωνεί. Έτσι η χρήση της κοινής ελληνικής, αν και δεν γίνεται επί τούτου, εντούτοις συμβάλλει σε αυτή την αποστασιοποίηση, αφού αφαιρεί την αμεσότητα ή τη συναισθηματική εμπλοκή που ενδεχομένως να προκαλούσε η κυπριακή διάλεκτος στον κύπριο θεατή.

Ο Achim Wieland στο *Fear Industry* (2014) πάει ένα βήμα παραπέρα, ζητώντας από τους κύπριους περφόρμερς του να μιλήσουν αγγλικά. Ο φόβος του αεροπλάνου, ο φόβος της

αποτυχίας στο ριάλιτι, ο φόβος της μελαγχολίας, ο φόβος της ίδιας της εικόνας του εαυτού, δεν εκφράζονται μέσα από τον φυσικό λόγο, αλλά μέσα από μια γλώσσα παγκοσμιοποίησης, μέσα από μια γλώσσα όπου το άτομο μιμείται, μεταφράζει και προσποιείται. Στη βιομηχανία του φόβου δεν αρθρώνεται αληθινός λόγος, αλλά θραύσματα λόγου μέσα από εικονικές πραγματικότητες.

Στην παράσταση *Islands-Islas-Inseln-Νήσοι* (2010), η δραματουργία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη γλώσσα. Ο κάθε ηθοποιός εκφράζεται στη γλώσσα του και μερικές φορές επικοινωνεί με τους υπόλοιπους στα αγγλικά. Η αποσπασματικότητα προβάλλεται μέσα από ένα συνοθύλευμα εικόνων και γλωσσικών ανταλλαγών, όπου η έννοια του νησιού ως μια αποσπασμένη έκταση γης με πρόσβαση μόνο μέσω της θάλασσας, αναγκάζει τους συντελεστές να βρουν κανάλια επικοινωνίας σωματικά, τεχνολογικά και μουσικά. Η εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας και κουλτούρας σε μια τάξη μεταναστών μπορεί να προκαλεί το γέλιο των θεατών στην Αγγλία¹⁰⁷, αλλά στην πρώην αποικιοκρατούμενη Κύπρο ο θεατής αισθάνεται τουλάχιστον άβολα.

3.2.2 Δραματουργία: Πρωτότυπο κείμενο

Ο Ravis προσδιορίζει τη δραματουργία αρχικά ως την «τέχνη της σύνθεσης θεατρικών έργων» (Ravis 2006: 111) και στη συνέχεια αναλύει την εξέλιξη της έννοιας όπως αυτή αλλάζει ανάλογα με τις θεατρικές τάσεις. Σε αυτή την ενότητα, ο όρος δραματουργία αναφέρεται στο πρωτότυπο κείμενο που δημιουργήθηκε μέσα από τη διαδικασία επινόησης, εστιάζοντας στα σημεία αυτά όπου η σύνθεση του κειμένου προκαλεί την αμφισβήτηση των στερεοτύπων του κύριου θεατή.

Στην παράσταση *In Two Minds* (2010) οι υπαρξιακές αναζητήσεις του καλλιτέχνη παρουσιάζονται ως διαφορετικές όψεις του εαυτού από τους τρεις ηθοποιούς. Η μοναδική σύνδεση με την πραγματικότητα είναι η τέταρτη ηθοποιός, η οποία κάθεται ανάμεσα στους θεατές για αρκετό χρονικό διάστημα χωρίς να «συμμετέχει ενεργά» στην παράσταση. Το κείμενο αποσπασματικό, χωρίς καμιά λογική συνοχή, σχεδόν ακατανόητο. Σκόρπιες λέξεις, φράσεις, «δυο ζουν σαν ένας, ένας ζει σαν δυο, δυο ζουν σαν τρεις, έτσι είναι πάντα» (ΘΟΚ 2010: 16) - τα πρόσωπα δεν έχουν φύλο, ηλικία, καταγωγή. Ο θεατής δυσκολεύεται να καταλάβει τη σύνδεση μεταξύ λόγου και δράσης. Κάποια στιγμή,

¹⁰⁷ Η γράφουσα παρακολούθησε μια μαγνητοσκόπηση που έγινε στην Αγγλία, ενώ είχε δει την παράσταση ζωντανά και στην Κύπρο.

περίπου στο ένα τρίτο της παράστασης, μια από τους τρεις ηθοποιούς φωνάζει: «Χριστίνα! Πτώση ή βουτιά; Θα με πιάσεις;». Αντιδρώντας στο κάλεσμα του πραγματικού της ονόματος, η τέταρτη ηθοποιός «μπαίνει» στην παράσταση. Εκείνη η στιγμή σηματοδοτεί μια ανακάλυψη του εαυτού στον πραγματικό χρόνο, «μια μίξη του πραγματικού υλικού με το φανταστικό» (Renza στο Govan, Nicholson & Normington 2007: 60), με αφορμή τη σύνδεση του έναρθρου λόγου με τη σκηνική δράση. Ο θεατής γίνεται μάρτυρας σε μια αληθινή μεταμόρφωση μέσα από το προφορικό κάλεσμα και η αναζήτηση του εαυτού πραγματώνεται στο εδώ και το τώρα της παράστασης.



Φωτ. 68 & 69: «Χριστίνα; Πτώση ή βουτιά; Θα με πιάσεις;» *In Two Minds* (2010)

«Τα ερωτήματα [τι είναι εθνικός ύμνος; τι είναι πίστη;] είναι θέματα που στην καθημερινή μας ζωή μπορεί να τα ζούμε, αλλά παραφθαρμένα, μέσω εθνικισμών ή θρησκευτικής ρητορείας, χωρίς όμως να διαθέτουμε χρόνο για να προβληματιστούμε σοβαρά για την ουσία τους» γράφει ο Δημήτρης Τσατσούλης αναφερόμενος σε παραστάσεις του Μ. Μαρμαρινού και του Θ. Μοσχόπουλου αντίστοιχα (Τσατσούλης, 2007: 85-86). Η παράσταση (*forget-me-not*) (2010), ρωτά με παρόμοιο τρόπο *τι είναι κυπριακή ταυτότητα*; Ο Γιάννης Λεοντάρης αναλύοντας την παράσταση της Ομάδας One/Off, εντοπίζει την αμηχανία που αυτή προκαλεί στο θεατή «λόγω σύγκρουσης στερεοτύπων τα οποία αφορούν στον εθνικό αυτοπροσδιορισμό και την εθνική ταυτότητα» και διαπιστώνει ότι αυτή η αμηχανία «εκδηλώνεται στο πλαίσιο της πολυσημίας αλλά και της ασάφειας του εννοιολογικού τριγώνου: Κύπριος-Ελλαδίτης-Ευρωπαίος» (Λεοντάρης 2015). Η ίδια αυτή ερώτηση τίθεται επί σκηνής σε μια συνθήκη τηλεοπτικής συνέντευξης, όπου ο υποτιθέμενος παρουσιαστής ρωτά την κύπρια σταρ: «Κύπρια, Ελληνίδα ή Ευρωπαία;» Η απάντηση δίνεται με ένα απότομο σκοτάδι στη σκηνή. Η ερώτηση μένει μετέωρη αφήνοντας τον θεατή να αναρωτηθεί για κάτι στο οποίο ούτε ο ίδιος μπορεί να απαντήσει.



Φωτ. 70: «Κύπρια, Ελληνίδα ή Ευρωπαία;» (*forget-me-not*) (2010)

Σε κάποιο άλλο σημείο, σε ένα εντελώς χιουμοριστικό πλαίσιο, μια περφόρμερ δηλώνει με αφέλεια: «Εγώ έχω δύο ταυτότητες! Ενόμισα πως έχασα τη μια, τζιαι επήα τζιαι έφκαλα άλλη. Αλλά μετά, ήβρα την πρώτη!» Ο θεατής γελά, όμως το αλληγορικό μήνυμα που γεννιέται μέσα από το χιούμορ, ταυτίζεται με τη συνθετική λέξη «ελληνοκύπριος». Προς το τέλος της παράστασης, η ίδια βγαίνει στο μικρόφωνο. Καλείται να πει κάτι. Αρχίζει να λέει τον εθνικό ύμνο της Κύπρου, δηλαδή τον εθνικό ύμνο της Ελλάδας¹⁰⁸. Στη δεύτερη στροφή σταματά και κοιτάζει το κοινό με απορία. Παύση. Η απορία μεταφέρεται στον θεατή. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί εδώ ότι σε ξεχωριστές παραστάσεις, δύο άτομα από το κοινό σηκώθηκαν με την έναρξη του εθνικού ύμνου. Με τη διακοπή του, κάθησαν κάτω αμήχανα. Το περιστατικό αυτό επιβεβαιώνει την επίδραση του θεάτρου της επινόησης ως είδος που «ενεργοποιεί την ικανότητα του θεατή να αντιδρά και να βιώνει» (Lehmann 2006: 135), αφού δεν μπορεί να μείνει αμέτοχος σε αυτό που συμβαίνει. «Το (*forget-me-not*)», αναφέρει ο Λεοντάρης, «οργανώνει επί σκηνής έναν πολύπλοκο τόπο μνήμης που καταλήγει στο σοκ της απόλυτης υπονόμησης των βεβαιοτήτων. [...] Στην αναζήτηση της κυπριακής ταυτότητας περνά πρώτα από τον προσδιορισμό της σχέσης με την ελληνική ταυτότητα. Προηγείται η διαχείριση ενός εθνικού οιδιπόδειου συμπλέγματος, ο «φόνος του Πατέρα»» (Λεοντάρης 2015).

Ανάλογα ερωτήματα και αμφισβήτηση στερεοτύπων επιχειρεί και η παράσταση *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013) από την Ομάδα ÀVENDRE, η οποία με αφορμή το *Χρονικό* του Λεόντιου Μαχαιρά προκαλεί τον θεατή να ανατρέψει την

¹⁰⁸ Η Κύπρος αν και ξεχωριστό κράτος έχει υιοθετήσει τον εθνικό ύμνο της Ελλάδας.

παγιωμένη αντίληψη που έχει για την Ιστορία. Αυτό γίνεται αρχικά με την παράθεση ιστορικών γεγονότων άσχετων φαινομενικά μεταξύ τους, παράλληλα με αποσπάσματα από τον Μαχαιρά. Στόχος της ομάδας είναι να κτίσει μια δομή όπου ο θεατής αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως γεγονότα, παράλληλα με τις προσωπικές ιστορίες των ανθρώπων που τα βιώνουν. Οι αναφορές λοιπόν σε πολύ πρόσφατα περιστατικά που επηρέασαν την Κύπρο, όπως την πτώση του αεροσκάφους 'Ηλιος ή την καταστροφική έκρηξη στο Μαρί, προβάλλονται ως μέρος της παγκόσμιας ιστορίας. Με τον τρόπο αυτό, κάτι τόσο «κυπριακό» όπως η ιστορική καταγραφή του Μαχαιρά, αλλά και η πρόσφατη ιστορία της Κύπρου, απεγκλωβίζονται από τα στενά τοπικά τους πλαίσια. Στο δεύτερο μέρος της παράστασης, ο σκηνοθέτης στήνει μια σκηνή ανάκρισης όπου κατηγορούμενος είναι ο ίδιος ο ιστορικός Λεόντιος Μαχαιράς. Η παράσταση θίγει την υποκειμενικότητα του ιστορικού, ο οποίος καταγράφει την εξέγερση ενάντια στους κατακτητές της Κύπρου ως «η κακή εξέγερση των καταραμένων χωρικών». Στο τέλος της ανάκρισης ο ιστορικός παραδέχεται ότι ο αδελφός του ήταν συνεργάτης των κατακτητών και έπαιξε βασικό ρόλο στην καταστολή της εξέγερσης. Ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με την αμφισβήτηση ιστορικών πραγματοτήτων που μέχρι τώρα θεωρούσε δεδομένες και που συντελούσαν μέρος της ταυτότητάς του. Πώς χτίζεται λοιπόν ένα ιστορικό αφήγημα; Πόση υποκειμενικότητα υπάρχει στην Ιστορία; Πώς η οπτική γωνία του ιστορικού επηρεάζεται από την προσωπική του ζωή και ιδεολογία; Η σύγκριση με την σύγχρονη ιστορία της Κύπρου είναι αναπόφευκτη, αφού η παράσταση προκαλεί το ερώτημα, *ποιος έγραψε άραγε την Ιστορία που διδαχθήκαμε και από ποια οπτική γωνία;*



Φωτ. 71: Η «ανάκριση» του ιστορικού στο *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κυπρου* (2013)

3.2.3 Ηθοποιοί: Υποκριτική και σωματικότητα

Στην προηγούμενη ενότητα έγινε αναφορά στους διαφορετικούς τύπους του περφόρμερ και ιδιαίτερα για το θέατρο της επιπόησης, στον τύπο που «φέρνει περισσότερο τον εαυτό του στη σκηνή» που είναι «περισσότερο ατεχνικός» (Σαμπατακάκης 2015: 7). Στην παράσταση *Έτσι* (1988) όπου οι συμμετέχοντες δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί, η λέξη «ατεχνικός» παίρνει πραγματική υπόσταση αφού δεν υπάρχει καθόλου τεχνική πίσω από τον τρόπο που οι έξι γυναίκες παρουσιάζονται επί σκηνής. Εν τούτοις ο σκηνοθέτης τις αφήνει να υπάρξουν σε μια άδεια σκηνή, χωρίς καμιά αισθητική προσθήκη, χωρίς κανένα αντικείμενο, κάτω από τη σκληρότητα ενός γενικού φωτισμού. Τα μοναδικά εργαλεία τους είναι ο λόγος και το σώμα. Κι ενώ οι ίδιες επιλέγουν να αποδώσουν τις προσωπικές τους ιστορίες στην κοινή ελληνική, η τονικότητα και ο ρυθμός της κυπριακής διαλέκτου ξεπροβάλλουν ανεπαίσθητα και κυριαρχούν. Στα σημεία μάλιστα που χρησιμοποιούνται κυπριακές εκφράσεις, τα σύμφωνα σκληραίνουν και η «σωστή» εκφορά του λόγου όπως προαποφασίστηκε, εξαφανίζεται. Το σώμα όταν συμβαίνει αυτό, χαλαρώνει και ακολουθεί το ρυθμό της γλώσσας ανεπαίσθητα, ενώ τη στιγμή που η γλώσσα διορθώνεται και αλλάζει ρυθμό το σώμα ακινητοποιείται και γίνεται πιο αμήχανο. Στα σημεία αυτά η έκφραση του προσώπου γίνεται περιγραφική για να καλύψει αυτή την αμηχανία. Ο σύγχρονος θεατής που παρακολουθεί σήμερα την παράσταση, εντοπίζει αυτή την εναλλαγή ρυθμών και την έλλειψη οργανικότητας που προκαλεί. Ενδεχομένως και ο άγγλος σκηνοθέτης να είχε αισθανθεί το ίδιο, αφού είχε εισηγηθεί τη χρήση της διαλέκτου, αν και οι συμμετέχουσες το απέρριψαν, πιθανόν λόγω της απουσίας χρήσης του ιδιώματος στο δημόσιο λόγο εκείνη την εποχή.

«Το σώμα γίνεται κείμενο όταν σε αυτό εγγράφονται και συνεπώς διαβάζονται εξωτερικά νοήματα και οι κώδικες της ίδιας της κοινωνίας» (Σιδηροπούλου 2015: 3) γράφει η Αύρα Σιδηροπούλου. Στο θέατρο της επιπόησης, το σώμα του περφόρμερ νοηματοδοτείται ακριβώς επειδή «μέσω της παρουσίας του, εκδηλώνεται ως ίδιο τεκμήριο της συλλογικής ιστορίας» (Lehmann 2006: 97). Στην παράσταση *Islands-Insels-Islas-Νήσοι* (2010), ο κύπριος χαρακτήρας τον οποίο υποδύεται ο μοναδικός κύπριος περφόρμερ, παροτρύνεται από τη γερμανίδα συνοδό του να περάσει την Πράσινη Γραμμή. Το σώμα του εκείνη τη στιγμή περνά μια έντονη σωματική διαδικασία, που δείχνει τη δυσκολία του να περάσει στην άλλη πλευρά. Χωρίς καμιά χορογραφία, με πολύ φυσική δηλαδή σωματικότητα, το σώμα αρνείται να περάσει. Εκείνη τη στιγμή ο θεατής δε βλέπει απλά ένα χαρακτήρα, αλλά το ίδιο το βίωμα του περφόρμερ, όταν έζησε αυτή

την εμπειρία για πρώτη φορά. Όταν τελικά περνά στην άλλη πλευρά, καταρρίπτει το δικό του στερεότυπο και ταυτόχρονα δίνει τη δυνατότητα στο θεατή να σκεφτεί και τη δυνατότητα της δικής του υπέρβασης.

«Ηθοποιός της χειρονομίας και του σώματος, της φωνής και της απευθείας επικοινωνίας με το θεατή, ο περφόρμερ που κινείται δεξιοτεχνικά από το ένα θεατρικό είδος στο άλλο, [...] προτάσσει την ιδιοσυγκρασιακή στιγμή» γράφει η Ελένη Βαροπούλου, καταλήγοντας στο ότι «από πολιτισμική και ανθρωπολογική σκοπιά, ο περφόρμερ είναι ένα πολυσώμα» (Βαροπούλου 2002: 321). Στο έργο *Ετυ(ο)μολογία* (2011), ο περιορισμός του ηθοποιού πάνω σε μια καρέκλα για όλη τη διάρκεια της παράστασης επιδρά ταυτόχρονα στο λόγο και το σώμα του, καθοδηγώντας τον σε μηχανικές, σχεδόν αφύσικες κινήσεις. Τοποθετώντας τον στον τύπο του μπρεχτικού περφόρμερ, «έχει συνεχώς μια διπλή ταυτότητα [...] είναι ηθοποιός που ερμηνεύει και ρόλος που ερμηνεύεται» (Βαροπούλου 2002: 317), ενσωματώνοντας έτσι μια ψυχολογική κατάσταση την οποία ταυτόχρονα περιγράφει. Η αμφίδρομη σχέση που προκύπτει μεταξύ λόγου και σώματος, βοηθούν στο να χτίσει ο ηθοποιός την αποξένωση και το ψυχολογικό τραύμα που βιώνει ο άνεργος στην σύγχρονη κυπριακή κοινωνία, περνώντας «αδιάκοπα από την ταύτιση στην απόσταση» (Βαροπούλου 2002: 320). Κι ενώ ο θεατής παρακολουθεί το υπαρξιακό του παραλήρημα, ξαφνικά ο περφόρμερ του απευθύνει το λόγο: «Εκαταλάβετε τι είπα; Εν εκαταλάβετε! Τωρά;» Τοποθετώντας το σώμα σε στάση προσοχής, αρχίζει να τραγουδά τον εθνικό ύμνο. Μετά απευθύνεται ξανά στο κοινό: «Τωρά εκαταλάβετε! Δέχεστε το. Το ότι κάθουμαι πας τούτη την καρέκλα, τζιαι τούτο δέχεστε το. Πώς με θέλετε να κάθουμαι πας την καρέκλα; Έτσι; Έτσι; Ή Έτσι;» Επαναλαμβάνοντας σωματικές χειρονομίες που έχτισε κατά τη διάρκεια της παράστασης και που υπογραμμίζουν τον εγκλεισμό του ως επίπτωση μιας κοινωνίας ψευτοϊδανικών, μετατοπίζει το θεατή από τη θέση του παρατηρητή, στη θέση του υπεύθυνου, προκαλώντας την κριτική του στάση απέναντι στην παράσταση.



Φωτ. 72, 73 & 74: «Πώς με θέλετε να κάθουμαι πας την καρέκλα; Έτσι; Έτσι; Ή Έτσι;» στην παράσταση *Ετυ(ο)μολογία* (2011)

Στο *W.C.* (2013), η επαναληπτική κίνηση ενός περφόρμερ ο οποίος μεταφέρει σε όλη τη διάρκεια της παράστασης κιβώτια, αντιπροσωπεύει αυτό που η παράσταση πραγματεύεται: την εργατική τάξη. Έχοντας ήδη αρχίσει τη διαδικασία αυτή πριν το κοινό μπει καν στην αίθουσα, ο περφόρμερ κατά τη διάρκεια της παράστασης στήνει το σκηνικό το οποίο αποτελείται από στοιβαγμένα κουτιά πάνω σε ξύλινες παλέτες. Η παράσταση εξελίσσεται ερήμην της εργασίας του, η οποία τον θέλει μόλις έχει στήσει όλο το σκηνικό, να αρχίσει να το ξεστήνει. Ο περφόρμερ δεν έχει καθόλου κείμενο παρά μόνο κουβαλά, στοιβάζει και κάποτε σιγοτραγουδά. Κάποιες στιγμές σταματά και παρακολουθεί την παράσταση κι έπειτα συνεχίζει. Μέσα από την παρουσία ενός σώματος το οποίο εκτελεί επαναληπτική χειρονακτική εργασία, ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα της κατώτερης τάξης, που ενώ βρίσκεται γύρω του παντού, εντούτοις την αγνοεί. Ενδιαφέρον είναι εδώ ότι κάποιοι θεατές σχολίασαν αρνητικά τη δράση του περφόρμερ, παραπονούμενοι ότι τους αποσπούσε την προσοχή από την παράσταση, πράγμα που υποδηλώνει ότι ενδεχομένως να αντιλήφθηκαν τον ηθοποιό ως πραγματικό εργάτη.

Σε ένα άλλο σημείο, στο άκουσμα του ύμνου της Ευρώπης, μια ηθοποιός παροτρύνεται από τους υπόλοιπους να χορέψει. Αυτή αρχίζει να κάνει μανιωδώς πιρουέτες ενώ συνεχώς σκοντάφτει και πέφτει. Οι υπόλοιποι την σηκώνουν και συνεχίζουν να την εμψυχώνουν για να χορέψει. Αυτό συνεχίζεται μέχρι η ίδια να εξαντληθεί. Το σημείο αυτό προκαλεί πολύ γέλιο στους θεατές αρχικά, οι οποίοι όμως με την εξάντληση του σώματος της περφόρμερ αρχίζουν να αισθάνονται άβολα. Το γέλιο σβήνει όταν η αυθόρμητη

αντίδραση γίνεται βίωμα και η αλληγορία λειτουργεί ως συνειδητοποίηση της πραγματικότητας.



Φωτ. 75 & 76: Στο *W.C.* (2013) ο «εργάτης» στο πίσω μέρος που κουβαλά ενώ η παράσταση εξελίσσεται και δίπλα η ηθοποιός ενώ πέφτει την ώρα που οι υπόλοιποι την ενθαρρύνουν να χορέψει.

3.2.4 Σκηνικό Περιβάλλον και Χώρος Παράστασης

Ο τρόπος που διαμορφώνεται το σκηνικό περιβάλλον μιας παράστασης επινόησης, διαφέρει ως προς το αναπαραστατικό θέατρο, αφού δεν σκιαγραφεί μια ρεαλιστική συνθήκη μέσα στην οποία εξελίσσεται μια προκαθορισμένη πλοκή. Για τους *Forced Entertainment* για παράδειγμα, το σκηνικό μπορεί να προϋπάρχει της παράστασης, αφού ο χώρος μέσα στον οποίο δουλεύουν, μπορεί να γεννήσει τα ερεθίσματα για τη δημιουργία της. Με παρόμοιο τρόπο, η παράσταση *Late Night* (2012) της ομάδας *Blitz Theatre Group* στήθηκε πάνω σε μία μόνο συνθήκη: να διαδραματίζεται σε μια αίθουσα χορού (Βαλαής 2016). Πολύ συχνά, οι παραστάσεις στήνονται μέσα σε άδειους χώρους και χρησιμοποιούν μόνο σκηνικά αντικείμενα όταν αυτά προκύπτουν μέσα από δράσεις ή με αφορμή μια αφήγηση. Σε αρκετές περιπτώσεις παραστάσεων που καταγράφηκαν στην παρούσα διατριβή, ίσχυσε ακριβώς αυτό. Όμως μια άδεια σκηνή, απογυμνωμένη από τοποχρονική σημειολογία υποδηλώνει πολλά, αφού η απουσία τέτοιων αναφορών, ενισχύει την παρουσία της οικουμενικής υπόστασης της παράστασης.

Ο εντελώς άδειος σκηνικός χώρος του *Happy Park* (2010) για παράδειγμα, σηματοδοτεί μια ανάγκη απαλλαγής από οποιαδήποτε σημειολογία. Τα περιστατικά ανήκουν στους τρεις ερμηνευτές, οι οποίοι μπορούν να συνυπάρξουν παντού χωρίς καμιά προκατάληψη αφού τα συναισθήματά τους είναι απλά ανθρώπινα. Ακόμα και η φούστα μπαλαρίνας που φορά ο ένας περφόρμερ, το μοναδικό «εκτός πραγματικότητας» σημείο της παράστασης, εντάσσεται έτσι σε μια κανονικότητα, χωρίς να σχολιάζεται καθόλου, δημιουργώντας μια μικρή «επανάσταση» στο υποσυνείδητο του θεατή.



Φωτ. 77: Ο γυμνός σκηνικός χώρος του *Happy Park* και η «επανάσταση» του τουτού.

Τα ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα του (*forget-me-not*) (2010) έχοντας μια εντελώς ουδέτερη αισθητική που θυμίζει IKEA, εντάσσουν τη νέα γενιά των κύπριων 30άρηδων σε μια παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, ενισχύοντας έτσι την ανάγκη τους για απαλλαγή από την επικρατούσα εθνικιστική ιδεολογία. Με τον ίδιο τρόπο, το βεστιαριο που λειτουργεί ως σκηνικό στην παράσταση *Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου* (2013), με τους ηθοποιούς να αλλάζουν ασταμάτητα ρούχα, σηματοδοτεί μια Ιστορία που επαναλαμβάνεται μέσα στους αιώνες, αφήνοντας πίσω της μόνο ίχνη προσωπικών αφηγήσεων.

Όπως προαναφέρθηκε, οι ομάδες επιμόρφωσης στην Κύπρο, με τη μία εξαίρεση του Θεάτρου Δέντρο, δεν διατηρούν δικούς τους χώρους και έτσι συνήθως ενοικιάζουν αίθουσες των ελεύθερων θεάτρων ή χρησιμοποιούν μη-θεατρικούς χώρους. Αυτό σημαίνει ότι συχνά παρουσιάζουν τη δουλειά τους σε παραδοσιακά θέατρα όπου το κοινό δεν έχει την εμπειρία της πειραματικής φόρμας. Με αυτό τον τρόπο οι τοπικές κοινότητες των μεγαλύτερων θεάτρων που έχουν συνηθίσει στα έργα ρεπερτορίου, μπορούν να έρθουν σε επαφή με το θέατρο της επιμόρφωσης, εντελώς «τυχαία» αφού επιλέγουν να παρακολουθήσουν παραστάσεις που παίζονται στο θέατρο της περιοχής τους. Ένα καλό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της παράστασης *Little Boxes* (2007), όπου η αίθουσα black box στον Τεχνολόγιο της ΕΘΑΑ στη Λεμεσό, μετατράπηκε σε μπαρ. Οι ανυποψίαστοι θεατές αρχικά φαινότανσαν αμήχανοι στο να αγοράσουν ποτό, να καθίσουν ανάμεσα στους περφόρμερ και να συμπληρώσουν τα ερωτηματολόγια που έβρισκαν στα τραπεζάκια τους. Αποδεχόμενοι τη συνθήκη αυτή και συμμετέχοντας ενεργά στην παράσταση, ενίσχυαν το θέμα της που ήταν η διαφορετικότητα και η διάλυση στερεοτύπων. Έτσι η αντισυμβατική αντιμετώπιση ενός θεατρικού χώρου,

λειτουργήσει ενισχυτικά ως προς τους στόχους της παράστασης, ωθώντας τους θεατές να γνωρίσουν, να αισθανθούν και τελικά να αποδεχτούν (ή όχι) κάτι διαφορετικό.



Φωτ. 78 & 79: Οι θεατές προσκαλούνται να ακολουθήσουν την ξενάγηση στο παλιό Da Caro και στο τέλος υπενθυμίζονται ότι ο χώρος πια ενοικιάζεται. *Το Παλτό* (2013)

Οι site-specific παραστάσεις των Paravan Proactions από την άλλη, χρησιμοποιούν την ιστορικότητα του χώρου για να σχολιάσουν την αλλοτρίωση της κυπριακής κοινωνίας. Στο *Παλτό* (2013), το ιστορικό καφέ Da Caro, σύμβολο μιας βολεμένης αστικής τάξης, χρησιμοποιείται για να αναδείξει την παροδικότητα της οικονομικής ευμάρειας και προκαλεί τους θεατές να ενσωματωθούν στο χώρο του, γίνοντας έτσι οι ίδιοι μάρτυρες στην πτώση του. Αντίστοιχα το *The Vaults-Impromptu* (2015), στήνει ένα τρικούβερτο πάρτι στο πρώην κεντρικό κατάστημα της Τράπεζας Κύπρου. Η σημαία της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ο χαρτοπόλεμος, οι selfie που οι περφόρμερ βγάζουν με τους θεατές, σκιαγραφούν για τον κύπριο θεατή μια πολύ άβολη πρόσφατη ιστορία στην οποία όλοι τους ήταν συνένοχοι, αφού ζώντας το «κυπριακό όνειρο» της δεκαετίας του 1990 κι έπειτα, συμμετείχαν στο «μεγάλο πάρτι» και στη φούσκα του τραπεζικού συστήματος, που έφερε τα γνωστά αποτελέσματα του 2013.



Φωτ. 80 & 81: Welcome to Europe - *The Vaults-Impromptu* (2015) - The party is over!

Επίλογος

Επινοώντας το Θεατρικό Μέλλον: Συμπεράσματα και προβληματισμοί

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή έθεσε ως στόχο να ερευνήσει και να παρουσιάσει *Το Θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο*. Στο Κεφάλαιο 1 έκανε μια μικρή εισαγωγή στο είδος δίνοντας ορισμούς, όσο αυτό ήταν εφικτό, εξετάζοντας τις καταβολές, και καταγράφοντας τα χαρακτηριστικά του, όπως αυτά εντοπίστηκαν μέσα από βιβλιογραφία, άρθρα και συνεντεύξεις δημιουργών. Στο Κεφάλαιο 2 παρουσίασε μια πολύ σύντομη ιστορική αναδρομή του θεάτρου στην Κύπρο, εντοπίζοντας την εμφάνιση της νέας πειραματικής φόρμας. Στη συνέχεια επιχείρησε μια χαρτογράφηση των ομάδων του θεάτρου της επινόησης και των παραστάσεών τους, παρουσιάζοντας την πρόσληψή τους από την κριτική και καταγράφοντας τους τρόπους δουλειάς τους. Στο Κεφάλαιο 3 κατέγραψε τα κοινά χαρακτηριστικά των ομάδων και τις τάσεις που παρατηρήθηκαν, δίνοντας έτσι την ιδιαίτερη εικόνα του θεάτρου της επινόησης στην Κύπρο. Έπειτα, εστιάζοντας στη σχέση κοινού και παράστασης, επιχείρησε μια ανάλυση σημείων στις παραστάσεις όπου ο θεατής ωθείται να αμφισβητήσει και να επαναπροσδιορίσει βεβαιότητες του παρελθόντος.

Ως γενική εκτίμηση λοιπόν, δεν σηκώνει αμφισβήτηση ότι στην Κύπρο το θέατρο εξελίσσεται και παράγει τέχνη που πειραματίζεται, προβληματίζεται και προβληματίζει, επιδιώκοντας ταυτόχρονα μια διαδραστική σχέση με το κοινό του. Οι ομάδες θεάτρου της επινόησης αν και μικρές, έχουν παρουσιάσει αξιόλογες δουλειές· κάποιες μάλιστα

ταξίδεψαν και στο εξωτερικό¹⁰⁹. Επιπλέον, οι περισσότερες έχουν συνεχή παρουσία στο χώρο την τελευταία δεκαετία, κάτι που δείχνει δέσμευση και αφοσίωση. Έχοντας καταφέρει να υιοθετήσουν τεχνικές του είδους όπως αυτές αναπτύχθηκαν σε χώρες όπως η Αγγλία και η Αμερική, δημιούργησαν παραστάσεις με προσωπικό όραμα που αρθρώνουν δικό τους λόγο και αισθητική. Ταυτόχρονα έχουν αποδείξει ότι οι παραστάσεις τους στοχεύουν στο να προκαλούν ερωτήματα και όχι να δίνουν απαντήσεις, στο να συγκρούονται με τις παραδοσιακές αντιλήψεις και να ενεργοποιούν την ιδιότητα του «μάρτυρα» στους θεατές τους. Εν κατακλείδι, έχει δημιουργηθεί ένας δυνατός πυρήνας δημιουργών που αντιπροσωπεύουν επαρκώς το θέατρο της επινόησης, δρώντας περιθωριακά και εκτός θεατρικών συμβάσεων. Όμως, αν και ανάλογα με το μέγεθος της Κύπρου η ανάπτυξη μπορεί να θεωρηθεί ικανοποιητική, εντούτοις εντοπίστηκαν κάποια βασικά προβλήματα που αφορούν: α) στη δημιουργική διαδικασία εντός των ομάδων, β) στη στήριξη και ανάπτυξη των ομάδων σε θεσμικό πλαίσιο, και γ) στην προώθηση των ομάδων από τα ΜΜΕ. Τα προβλήματα αυτά είναι ευθέως συνδεδεμένα, αφού το πρώτο απορρέει κυρίως από το δεύτερο, ενώ το τρίτο είναι σύμπτωμα της σχέσης των δύο πρώτων.

Σε ότι αφορά τις εσωτερικές διαδικασίες των ομάδων, φαίνεται ότι μια από τις βασικότερες αδυναμίες είναι η δυσκολία διατήρησης μιας συνεχούς διάρκειας συνεργασία με σταθερό πυρήνα συντελεστών, έτσι ώστε οι δουλειές τους να προκύπτουν από την αλληλεπίδραση και την κοινή ανάγκη έκφρασης της ομάδας. «Μερικές από τις πιο γνωστές ομάδες υπάρχουν για πολλά χρόνια και είναι αυτός ο χρόνος – η εμπειρία σε συνδιασμό με την κατανόηση του ενός συντελεστή για τον άλλο – που τους επέτρεψε να αναπτύξουν τις δικές τους διαδικασίες», συμπεραίνουν οι Heddon & Milling (2006: 201). Παραδείγματα όπως η αγγλική ομάδα Forced Entertainment, ή ακόμα κοντινότερα, η ελληνική ομάδα Blitz Theatre Group, παρουσιάζουν μια συνέπεια ως προς τον τρόπο δουλειάς τους που χτίζεται σε βάθος χρόνου και που επιτρέπει την ανάπτυξη εσωτερικών μηχανισμών επικοινωνίας, έτσι ώστε οι παραστάσεις να προκύπτουν ως αποτέλεσμα της συνεχούς επαφής των μελών της ομάδας. Αντίθετα, το σύνηθες με τις κυπριακές ομάδες είναι να συναντιούνται με *αφορμή* την παράσταση και αφού έχουν πρώτα εξασφαλίσει ότι υπάρχουν έστω κάποιοι μικροί οικονομικοί πόροι για την πραγμάτωσή της. Επομένως και η χρονική διάρκεια δημιουργίας της παράστασης είναι

¹⁰⁹ Έτσι (1988) από το Συλλογικό Θέατρο, (*forget-me-not*) (2010) από την Ομάδα One/Off, *Islands-Inseln-Islas-Nήσοι* (2010) Ομάδα Persona, *Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1* (2011) και *R.I.P.* (2013) Θέατρο Δέντρο και *Fear Industry* (2014).

περιορισμένη - κατά μέσο όρο δύο μήνες - αφού οι ηθοποιοί που συμμετέχουν, δεν ανήκουν συνήθως στον πυρήνα της ομάδας, αλλά εργοδοτούνται για τη συγκεκριμένη παράσταση. Η εργοδότησή τους, γίνεται με βάση είτε προηγούμενη εμπειρία τους στο θέατρο της επιμόρφωσης, είτε επειδή είναι διατεθειμένοι να πειραματιστούν με το είδος, είτε επειδή απλά χρειάζονται δουλειά. Πολύ σπανιότερα οι ομάδες διοργανώνουν ακροάσεις σε μορφή εργαστηρίου για να διαπιστώσουν αν οι ηθοποιοί μπορούν να αντεπεξέλθουν στις απαιτήσεις ενός τέτοιου εγχειρήματος, όπως το παράδειγμα της παράστασης *On/Off (Life Cuts)* (2007) από τον ΘΟΚ.

Η τάση αυτή απορρέει από την ανεπάρκεια οικονομικών πόρων για να στηριχθούν μεγάλης διάρκειας συνεργασίες και έχει ως αποτέλεσμα δημιουργικά προβλήματα, όπως έλλειψη εστίασης στόχων στο τελικό αποτέλεσμα, καθώς και ανομοιομορφία υποκριτικής ερμηνείας. Ιδιαίτερα προβλήματα αντιμετωπίζονται στον τομέα αυτό, αφού το είδος της επιμόρφωσης απαιτεί από τον ηθοποιό να παράγει υλικό, να γίνεται κατά κάποιο τρόπο ο ίδιος υλικό και όχι να ερμηνεύει κάποιο ρόλο. Στα προηγούμενα κεφάλαια έγιναν αναφορές στις διαφορές μεταξύ ηθοποιού και περφόρμερ, τοποθετώντας τον δεύτερο ως ένα τύπο του πρώτου. Πέρα από την κλασική θεατρική παιδεία, ο περφόρμερ χρειάζεται να έχει περιέργεια και προσωπικές ανησυχίες για να αναπτύξει την κριτική του σκέψη, να έχει τριβή με διάφορα είδη τέχνης, καθώς επίσης να αναπτύσσει το πνεύμα του μέσα από συνεχή μελέτη. Αυτά είναι στοιχεία που μπορούν να αναπτυχθούν καλύτερα στα πλαίσια αλληλεπίδρασης των συντελεστών μιας ομάδας, όπου προωθείται το μοίρασμα της γνώσης, σε βάθος χρόνου. Η έλλειψη τριβής αλλά και κοινών ερμηνευτικών κωδίκων, έχουν αρκετές φορές ως αποτέλεσμα μια αδύναμη σκηνική πραγμάτωση παρόλες τις καλές προθέσεις των συντελεστών.

«Δεν έχω θεματικές ιδέες - δεν έχω καν θέμα. Δεν έχω τίποτα εκτός από πραγματικά αντικείμενα - μερικά λουλούδια, κάποιες εικόνες, λίγες οθόνες τηλεόρασης, μερικά κοστούμια που μου αρέσουν.»

Elizabeth LeCompte, The Wooster Group¹¹⁰

Ακόμα μια τάση που εντοπίστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο και που επίσης προέρχεται από την έλλειψη σταθερών συνεργασιών, ήταν η σχεδόν εμμονική επιλογή θεματικής ενότητας ως έναυσμα δημιουργίας της παράστασης. Αυτό δείχνει σημάδια ανωριμότητας

¹¹⁰ LeCompte στο Huxley & Witts 1996: 277.

στις διαδικασίες των ομάδων, αφού υπονοεί μια δυσκολία αποκόλλησης από την απόδοση «νοήματος». Ομάδες όπως οι Forced Entertainment, The Wooster Group ή οι Goat Island για παράδειγμα, δίνουν μεγάλη έμφαση στο απροσδόκητο που προκύπτει τυχαία μέσα από την άσχετη σύνδεση αντικειμένων, εικόνων ή μουσικής. Στην Κύπρο αυτός ο τρόπος δουλειάς δεν μπορεί να αναπτυχθεί, αφού και πάλι για να γίνει αυτό χρειάζονται χρόνια τριβής με άτομα που συνεργάζονται σταθερά και οικονομική δυνατότητα, για να μπορούν να την διατηρούν.

Για να μπορέσουν τα παραπάνω σημεία να βελτιωθούν λοιπόν, χρειάζεται επένδυση χρόνου και σταθεροί οικονομικοί πόροι, παράγοντες που δυστυχώς αποτελούν πολυτέλεια για τις μικρές ανεξάρτητες ομάδες. Εδώ εμφανίζεται και το δεύτερο πρόβλημα που εντοπίστηκε και που αφορά στη στήριξη των ομάδων σε θεσμικό πλαίσιο, μέσα από πολιτιστικές πολιτικές και προγράμματα, τόσο από κρατικούς φορείς όσο και από πανεπιστήμια. Δυστυχώς στην Κύπρο, η οικονομική στήριξη του πολιτισμού γενικότερα είναι ανεπαρκής. Οι βασικές κρατικές επιχορηγήσεις για μικρές θεατρικές ομάδες όπως αυτές που μελετούνται, προέρχονται από τον ΘΟΚ, τον Οργανισμό Νεολαίας Κύπρου και μέχρι το 2015 από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες (ΠΥ) του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Πολύ λιγότερες πιθανότητες επιχορήγησης υπάρχουν από την ΟΠΑΠ Κύπρου και από κάποιους ημικρατικούς οργανισμούς όπως τη Συνεργατική Κεντρική Τράπεζα, τον Κυπριακό Οργανισμό Τουρισμού κλπ. Ελάχιστες έως μηδαμινές είναι οι δυνατότητες χορηγιών από τον ιδιωτικό τομέα. Η φετινή απόσυρση του κονδυλίου των ΠΥ και η συγχώνευσή του με το κονδύλι του ΘΟΚ, έχει αναγκάσει τις μικρές ομάδες να ανταγωνίζονται – συνήθως μάταια - τα μεγαλύτερα θέατρα για επιχορηγήσεις. Επιπλέον η δυνατότητα για επιχορήγηση υπάρχει μόνο μία φορά τον χρόνο και αφορά στη δημιουργία παράστασης και όχι στη στήριξη ομάδας, τακτική που εφαρμόζεται για παράδειγμα στην Αγγλία, όπου το Arts Council επιχορηγεί 30 ομάδες που ειδικεύονται στο θέατρο της επινόησης, εστιάζοντας έτσι ειδικά στην ανάπτυξη του συγκεκριμένου είδους (Heddon & Milling 2006: 21). Με τον τρόπο αυτό εδραιώνεται και ταυτόχρονα χτίζει κοινό. Δυστυχώς στον τομέα αυτό, το μέλλον δεν φαίνεται καλύτερο αφού τα τελευταία χρόνια, με αφορμή την κρίση, τα κονδύλια για τον πολιτισμό μειώνονται σταθερά κάθε χρόνο.

Όσον αφορά στην εκπαίδευση είναι πολύ σημαντικό να υπάρξει δυνατότητα για θεατρική ανάπτυξη, τόσο από τον ΘΟΚ σε μορφή εργαστηρίων για επαγγελματίες, όσο και ένταξη

του είδους στην ύλη των δύο δραματικών σχολών¹¹¹ που υπάρχουν στην Κύπρο. Φέρνοντας ξανά το παράδειγμα της Αγγλίας, το θέατρο της επινόησης όχι μόνο διδάσκεται στα σχολεία, στα πανεπιστήμια και στις δραματικές σχολές, αλλά τα πανεπιστήμια λειτουργούν και ως «προστάτες» του είδους «διαθέτοντας χώρους, τεχνική υποστήριξη, φιλοξενία δημιουργών, εργαστήρια και έτοιμα ακροατήρια» (Heddon & Milling 2006: 20). Στην Κύπρο δυστυχώς δεν υπάρχει καμία τέτοια στήριξη και τα μοναδικά εργαστήρια που έχουν γίνει είναι από πρωτοβουλίες των ίδιων των ομάδων, αφού αισθανόμενες την ανάγκη να μάθουν από ξένους δημιουργούς, διοργάνωσαν εργαστήρια με δικό τους κόστος¹¹². Τέτοιες πρωτοβουλίες όμως είναι δύσκολες και σπάνιες. Στα θετικά σημειώνεται ο πολύ σημαντικός – και μοναδικός στην Κύπρο – θεσμός φιλοξενίας δημιουργών theYard.Residency., που θέσπισε το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος τα τελευταία χρόνια, όπου δέχονται αιτήσεις δύο φορές τον χρόνο για δωρεάν χρήση του εναλλακτικού χώρου Παλιό Ευδάδικο στη Λεμεσό, μαζί με την τεχνική υποδομή του.

Για να υπάρξει λοιπόν ανάπτυξη του είδους η θεσμική στήριξη θα πρέπει να ενισχυθεί, για να μπορέσει να δώσει ώθηση στις υφιστάμενες ομάδες, αλλά και σε νέες. Η διοργάνωση θεατρικών φεστιβάλ είναι ένα ακόμα εργαλείο, που θα μπορούσαν οι κρατικοί οργανισμοί να στηρίξουν. Στην Ελλάδα, από το 2009 το Θέατρο του Νέου Κόσμου διοργανώνει φεστιβάλ θεάτρου της επινόησης, το οποίο όχι μόνο παρουσιάζει παραστάσεις, αλλά διοργανώνει και εργαστήρια για τους συμμετέχοντες. Κάτι τέτοιο δεν βοηθά μόνο τους δημιουργούς αλλά κτίζει και κοινό για αυτές τις παραστάσεις, δημιουργώντας ένα κλίμα όπου το είδος μπορεί να ευδοκιμήσει. Στην Κύπρο μια τέτοια διοργάνωση δε θα μπορούσε βέβαια να πραγματοποιηθεί από κανένα ελεύθερο θέατρο, αφού δεν ενδιαφέρονται για ανάπτυξη εναλλακτικών μορφών θεάτρου. Δυστυχώς, η μοναδική προσπάθεια παρόμοιας διοργάνωσης, το Φεστιβάλ Πειραματικού Θεάτρου που

¹¹¹ Μέχρι πέρσι υπήρχε μόνο μία σχολή υποκριτικής στην Κύπρο, το Σατυρικό Θέατρο. Από το 2015 το Πανεπιστήμιο Λευκωσίας δημιούργησε τμήμα θεάτρου και υποκριτικής. Καμία από τις δύο δεν διδάσκει τεχνικές του θεάτρου της επινόησης.

¹¹² «Reality Performance and Urban Hypertext» με τον Boris Bakal συνιδρυτή της κροατικής ομάδας ShadowCasters (Ομάδα One/Off, 2012), «Working on devised theatre techniques» με τη βρετανίδα σκηνοθέτη Nadia Latif (Fresh Target Theatre Group, 2016) και «Εργαστήριο υποκριτικής και σκηνικής γραφής» με τον Γιώργο Βαλαή συνιδρυτή της ελληνικής ομάδας Blitz Theatre Group (Ομάδα Εν.Ακτ, 2016).

διοργανώθηκε το 2010, δεν εγκρίθηκε ξανά από τις ΠΥ για να συνεχιστεί, αν και η θετική του επίδραση ήταν εμφανής ιδιαίτερα για το θέατρο της επινόησης¹¹³.

Το τρίτο πρόβλημα που εντοπίστηκε πηγάζει από την ελάχιστη προβολή του θεάτρου γενικότερα στα ΜΜΕ, αφού «εμφανίζεται μόνο ως είδηση, μικρής συνήθως έκτασης, πράγμα που σημαίνει ότι δεν αναγνωρίζεται από τους υπεύθυνους ως δημοσιογραφική ύλη προτεραιότητας, καθώς και ότι ελάχιστα λαμβάνεται υπόψη στον αρχικό σχεδιασμό ακροατηρίων (θεωρείται προφανώς ότι δεν υπάρχει μεγάλη μερίδα αναγνωστικού κοινού που να ενδιαφέρεται)» (Βερβεροπούλου 2015: 3). Για τους ίδιους πιθανόν λόγους, η κριτική θεάτρου σχεδόν απουσιάζει από τις πολιτιστικές στήλες των εφημερίδων και περιοδικών, και όπου υπάρχει, γίνεται από πολιτιστικούς συντάκτες που δεν έχουν θεατρολογικές γνώσεις. Στην καταγραφή των παραστάσεων ο προβληματισμός αυτός διαπιστώθηκε έμπρακτα, αφού παρατηρήθηκε μια επανάληψη κατάθεσης υποκειμενικών απόψεων, αντί για εμπειριστατωμένη ανάλυση των προθέσεων των δημιουργών, καθώς και έλλειψη γνώσης προς το αντικείμενο, την ορολογία και τις καταβολές του θεάτρου της επινόησης. Η επιστημονικά καταρτισμένη κριτική, θα συνέβαλε στην εκπαίδευση του κοινού, αλλά και στην ανάγκη των ομάδων για επανατροφοδότηση και βελτίωση της δουλειάς τους. Το συμπέρασμα που καταλήγει η Ζωή Βερβεροπούλου σε ότι αφορά την κριτικογραφία στην Κύπρο, αντικατοπτρίζει και τα συμπεράσματα της παρούσας διατριβής ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης της θεατρικής τέχνης γενικότερα: «Τίποτε δεν θα προχωρήσει, αν τα κυπριακά ΜΜΕ δεν δώσουν στέγη στην ποιοτική κριτική, αν το κοινό δεν πιστέψει ότι τη χρειάζεται, αν οι καλλιτέχνες του τόπου δεν την διεκδικήσουν ως ζωντανό διάλογο, χωρίς να τη φοβούνται» (Βερβεροπούλου 2015: 15).

Στον επίλογό τους, οι Heddon & Milling αναφέρουν ότι για «κάποια ακροατήρια, εξαρτώμενα από τις εμπειρίες τους ως θεατές, η χρήση της αποσπασματικής δραματουργίας ή της πολυεπίπεδης αφήγησης, εξακολουθούν να προβληματίζουν» (2006: 249). Το κυπριακό κοινό, ανήκει στην κατηγορία αυτή που δυστυχώς ακόμη δεν έχει εντρυφήσει στο διαφορετικό, δείχνοντας προτίμηση σε πιο συμβατικά είδη θεάτρου, έτσι τα προβλήματα που παρουσιάστηκαν πιο πάνω, ενισχύονται με το πολύ περιορισμένο κοινό, που δεν επιτρέπει τις μεγάλες εισπράξεις εισιτηρίων. Οι παραστάσεις του θεάτρου της επινόησης δεν ανεβαίνουν ποτέ για περισσότερο από ένα μήνα στις

¹¹³ Από το φεστιβάλ αυτό επιλέγηκε η παράσταση (*forget-me-not*) από την Ομάδα One/Off για συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αβινιόν Off, καθώς και το έργο *Performance* της Κατερίνας Λούρα για συμμετοχή σε φεστιβάλ στην Αθήνα.

καλύτερες των περιπτώσεων, ενώ τις πλείστες φορές δίνονται 5-10 παραστάσεις μόνο, ανάλογα με τη δυνατότητα εύρεσης χώρου με χαμηλό ενοίκιο. Μια θετική εξέλιξη είναι ότι τα τελευταία 2-3 χρόνια δημιουργήθηκαν κάποιοι μικροί εναλλακτικοί χώροι από θεατρικές ομάδες σε αποθήκες κοντά σε βιομηχανικές περιοχές, όπου προωθούν τη συνεργασία με πολύ χαμηλό κόστος.

Θα έλεγε λοιπόν κανείς, ότι υπό αυτές τις δυσμενείς συνθήκες το γεγονός και μόνο ότι υπάρχει θεατρικός πειραματισμός στην Κύπρο, είναι ένα επίτευγμα. Τα πορίσματα του τρίτου κεφαλαίου αποδεικνύουν ότι υπάρχει, ακριβώς επειδή οι δημιουργοί του έχουν ανάγκη να σταθούν ενάντια στο κατεστημένο για «να εφοδιάσουν τη συλλογική αλλά μη αρθρωμένη εμπειρία με φωνή και σώμα, τη φωνή και το σώμα των ηθοποιών» (Τσατσούλης 2007: 85). Το θέατρο της επινόησης στην Κύπρο, παρά τα προβλήματά του, «κουβαλάει τον εαυτό του επί σκηνής» γιατί αισθάνεται την ανάγκη «διατάραξης της ροής των κανονικών πληροφοριών», την ανάγκη «διάρρηξης του εφησυχασμού μέσα από την άσκηση κριτικής» (Σαμπατακάκης 2015). Με άλλα λόγια δεν υπάρχει για να «αισθητικοποιήσει», αλλά για να αποδεσμευτεί και να επαναπροσδιορίσει σε μια μικρή κοινωνία γεμάτη συμπλέγματα και αντιφάσεις που περνά οικονομική, πολιτική και ως εκ τούτου κοινωνική κρίση. Υπό αυτό το πρίσμα, το γεγονός ότι ασχολήθηκε κυρίως με θεματικές που προκύπτουν από την κυπριακή πραγματικότητα είναι εν μέρη δικαιολογημένο. Εν κατακλείδι, *Το θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο* χρειάζεται χρόνο και «διαδικασία» για να ωριμάσει, χρειάζεται «μοίρασμα» για να προχωρήσει, χρειάζεται «ερεθίσματα» για να δημιουργήσει και χρειάζεται κοινό για να διατηρήσει την «παρουσία» του.

Σε πρακτικό επίπεδο είναι σημαντική μια συσπείρωση των ομάδων έτσι ώστε καταρχήν να απαιτήσουν περισσότερη θεσμική στήριξη, αλλά ταυτόχρονα να επενδύσουν στην ανταλλαγή μεθόδων και εμπειριών σε θέματα οργάνωσης προβών, αυτοσχεδιασμών, έρευνας και κυρίως ανάπτυξη του υποκριτικού ιδιώματος. Σημαντική θα ήταν η διοργάνωση συμποσίων, ημερίδων ή εργαστηρίων έτσι ώστε να υπάρξει αλληλεπίδραση και επικοινωνία, αφού είναι εμφανές ότι η κάθε ομάδα έχοντας καταφέρει να αναπτύξει τη δική της αισθητική σε βάθος χρόνου, έχει πολλή πληροφορία και εμπειρία να μεταδώσει. Αυτό θα βοηθήσει και στην ανάπτυξη νέων κωδίκων και ενδεχομένως στην μετάλλαξη του είδους σε κάτι καινούριο, ένα νέο είδος που θα πηγάζει από το τοπικό, που

θα επηρεάζεται από το παγκόσμιο, αλλά που θα έχει προκύψει οργανικά μέσα από την αποδόμηση του θεάτρου της επινόησης το οποίο θα έχει πια εδραιωθεί.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή λοιπόν, είχε ως έναυσμα το προσωπικό ενδιαφέρον της γράφουσας για το θέατρο της επινόησης, το οποίο πηγάζει από τη δράση της ως κύπρια σκηνοθέτις ομάδας του είδους. Μέσα από την ανάγκη της για ελευθερία, ως δημιουργός, προσπάθησε να αντιμετωπίσει τη συγγραφή ως παράσταση, να την ερευνήσει ως πρόβα και να την τοποθετήσει στο άσπρο φόντο της σελίδας ως ένα συνοθύλευμα αποσπασμάτων από «ακαδημαϊκά κείμενα, προσωπικές εμπειρίες, φωτογραφίες, υποκειμενικά σχόλια, κριτική σκέψη, λεζάντες, κριτικές, προσωπικές ανησυχίες, παραρτήματα, ημερομηνίες, αριθμούς, διαστήματα, σελίδες, διαστήματα ανάμεσα στις σελίδες, περιθώρια, συνεντεύξεις, λέξεις δικές της, λέξεις άλλων, λέξεις με νόημα, λέξεις χωρίς νόημα, χιούμορ, ειρωνία, άγχος, αποτυχία, ηλεκτρονικούς συνδέσμους, αριθμημένες λίστες, [...]» (Κυριάκου 2016: 93-94). Πιθανόν στα μάτια της αναγνώστριάς, το εγχείρημα αυτό να απέτυχε, αφού στην πορεία βρέθηκε αντιμέτωπη με «κανόνες μορφοποίησης, την ακαδημία, το τρίτο πρόσωπο, τη γραμμικότητα, το νόημα, την αναπαράσταση, την αξιολόγηση, τα σημεία στίξης, την ορθογραφία, το πανεπιστήμιο, τις διορθώσεις, τις προσδοκίες, τη βαθμολογία, την προθεσμία, το όριο, το λογικό συμπέρασμα, την μέθοδο, την ορολογία, τον διαχωρισμό, την οριοθέτηση, [...]» (Κυριάκου 2016: 94). Στη διαδικασία εκπόνησης όμως ήρθε σε επαφή με το αντικείμενο, το οποίο συνήθως χρησιμοποιεί ως πρακτικό εργαλείο, από μια διαφορετική προσέγγιση, που την ανάγκασε, μέσα από την αντιπαράθεση της δικής της δουλειάς με τη δουλειά άλλων δημιουργών, να επαναξιολογήσει και να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο δημιουργεί. Ταυτόχρονα, η γνώση που απέκτησε από τη μελέτη, σε συνδιασμό με την πρακτική εμπειρία της στο αντικείμενο, της έδωσε τροφή και έναυσμα για αλληλεπίδραση με την ομάδα της και με άλλους δημιουργούς σε πρακτικό αλλά και σε θεωρητικό επίπεδο. Το κείμενο λοιπόν που αυτή τη στιγμή διαβάζει η αναγνώστριάς, είναι μια μόνο εκδοχή της Έρευνας και της Εμπειρίας της γράφουσας, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και πρακτικό, ως αποτέλεσμα μιας δεδομένης χρονικής στιγμής· μιας Παράστασης η οποία αν επρόκειτο να επινοηθεί ξανά, σίγουρα δεν θα ήταν η ίδια.

Παράρτημα Α

Πίνακας Παραστάσεων με Χρονολογική Σειρά

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΟΜΑΔΑ	ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ
09/1988	<i>Έτσι</i>	Συλλογικό Θέατρο	Joe Richards
09/1989	<i>Τόπος</i>	Συλλογικό Θέατρο	Joe Richards
07/2004	<i>HIStory, HERstory, HOUSEstory, OURstory</i>	Rooftop Theatre Group	Ελλάδα Ευαγγέλου & Κώστας Κωνσταντινίδης
10/2006	<i>Masa</i>	Rooftop Theatre Group	Δήμας Δημοσθένους
01/2007	<i>Little Boxes</i>	Ομάδα One/Off	Μαρία Κυριάκου
05/2007	<i>ZOO</i>	Paravan Proactions	Paravan Proactions
12/2007	<i>On/Off (Life Cuts)</i>	ΘΟΚ	Λέα Μαλένη
05/2008	<i>Where Is My Love?</i>	Ομάδα One/Off	Μαρία Κυριάκου
10/2008	<i>Performing the Experience</i>	Rooftop Theatre Group	Ελλάδα Ευαγγέλου
05/2009	<i>Καρδιά</i>	Rooftop Theatre Group	Ελλάδα Ευαγγέλου
01/2010	<i>In Two Minds</i>	ΘΟΚ	Αθηνά Κάσιου
05/2010	<i>(forget-me-not)</i>	Ομάδα One/Off	Μαρία Κυριάκου
05/2010	<i>XX/XY: Αποκαλύψεις Φύλων</i>	Rooftop Theatre Group	Ελλάδα Ευαγγέλου
09/2010	<i>Islands-Inseln-Islas-Νήσοι</i>	Θεατρική Ομάδα Persona	Franziska Shuetz
11/2010	<i>Happy Park</i>	Θέατρο Δέντρο	Κατερίνα Λούρα
05/2011	<i>Stories of Loss</i>	Rooftop Theatre Group	Ελλάδα Ευαγγέλου
09/2011	<i>Witsplit</i>	Θεατρική Ομάδα Persona	Λέα Μαλένη
10/2011	<i>Ετυ(ο)μολογία</i>		Μαρία Κυριάκου
10/2011	<i>Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1</i>	Θέατρο Δέντρο	Κώστας Φιλίππογλου
09/2013	<i>Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου</i>	Ομάδα ÀVENDRE	Κύρος Παπαβασιλείου
10/2013	<i>Το Παλτό</i>	Paravan Proactions	Paravan Proactions & Διομήδης Κουφτερός
10/2013	<i>W.C.</i>	Ομάδα One/Off	Μαρία Κυριάκου
11/2013	<i>R.I.P.</i>	Θέατρο Δέντρο	Θέατρο Δέντρο
05/2014	<i>Fear Industry</i>		Achim Wieland
01/2015	<i>The Vaults-Impromptu</i>	Paravan Proactions	Paravan Proactions
04/2015	<i>Το Βλέμμα</i>	Ομάδα ÀVENDRE	Κύρος Παπαβασιλείου & Μαρία Βαρνακκίδου

Παράρτημα Β

Β.1 Συνέντευξη με τον συγγραφέα Αντώνη Γεωργίου

Ήταν μετά το *Αγαπημένο μου πλυντήριο*. Με κάλεσε νομίζω ο τότε διευθυντής του ΘΟΚ και μου ανέφερε κάτι σχετικό με την παραγωγή και με σύστησε στην Λέα Μαλένη. Βρεθήκαμε αρχικά με την Λέα Λεμεσό, αλλά και με άλλους της ομάδας, Νικολέτα Καλαθά κλπ. Μου είπε λίγο την ιδέα της. Ήθελαν να δουν το βιβλίο μου και ό,τι έγραψα. Επίσης θα ήθελαν βοήθεια να προσφέρουμε υλικό στους ηθοποιούς. Το θέμα μας θα ήταν το Περιθώριο.

Βρεθήκαμε ακόμα μια φορά με τους ηθοποιούς εκτός ΘΟΚ. Μετά άρχισαν οι πρόβες. Παρόλο που ήμουν Λεμεσό παρευρισκόμενος σχεδόν κάθε μέρα. Γίνονταν αυτοσχεδιασμοί και άλλα ... «παιχνίδια εμπιστοσύνης» κλπ. Στις πρόβες δίνουμε υλικό, θέματα ή βιβλία που αφορούσαν το γενικότερο θέμα περιθώριο. Προέκυπταν κάποτε από τους αυτοσχεδιασμούς εικόνες, συχνά χωρίς λόγια και αναλαμβάνουμε να βάλουμε λόγια, από όσο θυμάμαι. Είτε εκεί εκείνη την ώρα, είτε μετά. Διάλογοι που γράφονταν και χρησιμοποιούνταν ή δεν χρησιμοποιούνταν. Δεν θυμάμαι καλά αυτή τη διαδικασία. Αλλά βρήκα σε ένα φάιλ στο κομπιούτερ πολλά κείμενα που αφορούσαν τις σκηνές αυτές. Φαίνεται πως «γράφονταν» σκηνές με αυτό τον τρόπο. Τις οποίες δουλεύαμε και με τους ηθοποιούς. Θυμάμαι μια σκηνή «βιασμού» που γεννήθηκε στο χώρο, όπου οι ηθοποιοί αναπαριστούσαν «την κοινή γνώμη» και γράφτηκε και καταγράφηκε κάτι. Αλλά θυμάμαι αυτοσχεδιασμούς χωρίς λόγια, ... μια ηθοποιός που χτένιζε τα μαλλιά της με ένα τρόπο περίεργο και ψυχαναγκαστικό. Ψάχναμε λόγια μετά. Βρήκα στο αρχείο ένα φάιλ με τον τίτλο, «χτένισμα» και 5 εκδοχές με κείμενο που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν.

Αφού πέρασε αρκετός καιρός έτσι μετά μαζευτήκαμε η δραματουργική ομάδα χωρίς τους ηθοποιούς να «γράψουμε» το κείμενο. Ουσιαστικά μπήκαν κάτω οι σκηνές που είχαμε μαζέψει, έβαλε και η σκηνοθέτης κάποιο πλαίσιο και κοιτάζαμε να δούμε τι λείπει από το υλικό και στήθηκε. Νιώθω ότι υπήρχαν κυρίως οι εικόνες και μπήκαν τα κείμενα, είτε προϋπήρχαν στις πρόβες είτε μετά. Στην τελική επεξεργασία κειμένου και

στην σύνδεση δεν θυμάμαι να πήρα μέρος. Νομίζω την έκαμε κυρίως και την υπογράφει η σκηνοθέτης. Χρησιμοποιήθηκαν ως συνδεδετικά κείμενα, κείμενα από το Powerbook. Στο τελικό κείμενο υπάρχουν κάποια ποιήματα μου, κάποια μελοποιήθηκαν, κάποια από τα κείμενα (λίγα) που έγραψα πάνω στους αυτοσχεδιασμούς ή κάποια που απλώς «διόρθωσα, έφτιαξα» των ηθοποιών. Υπήρχε όμως πολύ υλικό που γράφτηκε ή που δόθηκε χωρίς να χρησιμοποιηθεί άμεσα. (Ανάμεσα σε αυτό βλέπω αποσπάσματα από το επόμενο μου έργο την Νόσο).

Ήταν για μένα μια άγνωστη εμπειρία όλο αυτό, όπως και η άμεση συνεργασία με ηθοποιούς κλπ, αρκετά πολύτιμη, νιώθω ότι πήρα περισσότερο παρά να δώσω, αφού δεν ήξερα και πολύ καλά τι να κάμω.

B.2 Συνέντευξη με τη σκηνοθέτιδα Λέα Μαλένη

Γιατί ασχολήθηκα με το devised. Νομίζω γιατί σου δίνει μια απεριόριστη ελευθερία. Κάποια στιγμή είχα κουραστεί πάρα πολλά με τα συμβατικά κείμενα. Ήθελα τζιαι να διερευνήσω κείμενα της ευρύτερης λογοτεχνίας τζιαι να νιώσω λίγο πιο ελεύθερη. Τζιαι νομίζω έτσι προέκυψε η ανάγκη να ασχοληθώ με το devised. Επίσης έβλεπα ότι υπήρχε μια απόσταση μεταξύ του συμβατικού θεατρου (δηλ των επιλογών των έργων/παραστάσεων) και του κοινού. Λες και δεν αντιπροσώπευε, έστω ένα μεγάλο μέρος του κοινού, τα έργα που παρουσιάζονταν.

Επροσπάθησα τότε να εισηγηθώ στον ΘΟΚ ένα θέμα που να μπορεί να καλύψει ευρύτερα κοινωνικές ανάγκες του ανθρώπου, αλλά που να μπορείς ταυτόχρονα να δημιουργήσεις σε πιο πολλά επίπεδα. Έτσι κατ' αρχήν έγινε έγκριση του θέματος που τον ίδιο τον ΘΟΚ. Στη συνέχεια επειδη ήταν ακριβώς ευρύ έπρεπε να ανακαλύψουμε τι υπάρχει πίσω από το θέμα, έτσι ώστε να επικεντρωθούμε σε κάποια πράγματα. Το θέμα ήταν το περιθώριο. Όμως μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα. Μπορεί να σημαίνει η κόλλα τζιαι το περιθώριο στην άκρη. Έτσι ξεκίνησα που τους ορισμούς, αλλά εξήτησα τζιαι που την ομάδα να κάμει το ίδιο. Όλοι επερνούσαν που ενα workshop καθημερινά, τζιαι οι συντελεστές τζιαι οι ηθοποιοί, για να αποκτήσουμε κοινούς κώδικες επικοινωνίας τζιαι κοινή ταυτότητα. Άρα παράλληλα με το brainstorming ας πούμε ξεκίνησε τζιαι η διαδικασία πρακτικών εργαστηρίων.

Σε ότι αφορά το χρόνο είχα ένα ζητούμενο το οποίο εν έγινε αποδεκτό που τον ΘΟΚ. Είχα ζητήσει να γίνει σε δύο φάσεις η διαδικασία. Η προπαρασκευαστική περίοδος νωρίτερα, να μεσολαβήσει ένας μήνας τζιαι να συνεχίσουμε μετά με τις δοκιμές. Τούτος ο χρόνος δεν εδόθηκε τζιαι έτσι έπρεπε εγώ να πάρω μια βδομάδα-δέκα μέρες περίπου, εφόσον έγιναν τα εργαστήρια τζιαι ήρτε το υλικό μέσα, έπρεπε να λείπω που τες πρόβες, γιατί είχα τζιαι την ευθύνη της τελικής δραματουργικής επεξεργασίας του κειμένου, παρόλο ότι είχαμε συγγραφέα στην ομάδα, αλλά ήταν τζιαι τζέινου η πρώτη του φορά. Έτσι ξεκινώντας που το θέμα, εξήτησα από όλους τους συντελεστές να συλλέξουν ορισμούς που ανθρώπους που συναντούσαν. Έτσι σιγα-σιγα ήβραμε τζιαι που κατευθύνεται το μυαλό των ανθρώπων που ερωτήσαμε για το θέμα που επιλέξαμε.

Στο *Witsplit* για να καταλήξουμε στο θέμα, ξεκινήσαμε που το μηδέν, δηλαδή ούτε καν θέμα. Ερωτήσαμε τι εν τζείνο που θα σας ενδιέφερε να δείτε στο θέατρο. Δηλαδή οι ηθοποιοί, η ομάδα, εφκήκεν έξω τζιαι ερώτησε κόσμο. Τι εν τζείνο που σας απασχολεί; Τζιαι φυσικά τούτο ήταν η πρώτη ερωτηση που έκαμα τζιαι στην ομάδα. Για να δω η ομάδα τι θέλει να δημιουργήσει επι σκηνης τζαι τι η ίδια θέλει να παίξει. Γιατί ήθελα να είναι εκεί για να παίξουν κάτι συγκεκριμένο, να μεν παίζουν κάτι που εν θέλουν. Να ενσαρκώσουν κάτι που η ίδια η κοινωνία, ή μέρος της, ζητά, τζιαι να το δημιουργήσουμε. Τούτη εν η διαφορά στην επιλογή που το *On/Off*.

Συνήθως τους ζητώ να φτιάξουν ένα κουτί μέσα στο οποίο τοποθετούν οτιδήποτε σε όλη τη διαδικασία (αντικείμενα/εικόνες/μουσικές/λογοτεχνία/ρούχα κλπ) οτιδήποτε νιώθουν ότι έχει να κάνει με το αντικείμενο τους. Αυτό μετά χρησιμοποιείται για να χτιστούν οι τελικοί χαρακτήρες. Μετά συζητώντας κάθε φορά, χτίζοντας κάθε μέρα και κάτι σε σχέση με τα θέματα που έρχονταν. Έτσι βρήκαμε τα επικρατέστερα. Σιγα-σιγά από την κουβέντα καταλήξαμε στο πρακτικό κομμάτι. Έτσι κάθε μέρα παράλληλα με τις συζητήσεις, είχαμε τα εργαστήρια/αυτοσχεδιασμούς με στοχοπροσηλωμένη θεματική ανάλογα με την μέρα. Σε συνεργασία πάντα και με τον συγγραφέα και τον συνθέτη. Φέρναμε και ερεθίσματα από υφιστάμενα κείμενα, ή έφερνε κάτι ο συγγραφέας. Έτσι εφτάσαμε σε ένα σημείο που είχαμε καλούς κώδικες επικοινωνίας. Επίσης έπρεπε ο κάθε ένας κάθε φορά να εκφράζει παρατηρήσεις όταν κάποιος παρουσιάζει κάτι. Για να ενισχυθεί η κριτική σκέψη, η ειλικρίνεια και η ανταλλαγή απόψεων. Έτσι η συμμετοχή έγινε συλλογική. Μετά τους είχα ζητήσει κάθε μέρα να φέρνουν αυτοσχεδιασμούς και να τους παρουσιάσουν. Ήταν ξεκαθαρο που την αρχή ότι το περιεχόμενο θα οριστεί από αυτά που θα φέρετε εσείς. Είναι δικό σας το υλικό τζιαι μπορείτε να το μοιραστείτε ή να το παραχωρήσετε ο ένας στον άλλο. Ανταλλαγή θεμάτων από όλους και στο δημιουργικό κομμάτι. Η ιστορία ενός μπορούσε να παιχτεί από άλλον. Συσχετισμός θεμάτων μετά απο τη συλλογή όλου του υλικού. Στο *Wisplit* ήταν ακόμα πιο έντονο τούτο. Δηλαδή ολόκληρα κομμάτια επαίχτηκαν που άλλους. Εκεί ήταν ακόμα πιο μεγάλη η συμβολή της ομάδας, στο συγγραφικό επίπεδο.

Έτσι εφτάσαμε να μαζέψουμε ένα παρά πολλά μεγαλο υλικό. Εσυσχετιζαμε κάθε φορά στο τέλος της ημέρας, θέματα μεταξύ τους. Επίσης μέσα που κάποιες συγκεκριμένες ασκήσεις οι ίδιοι εδημιουργούσαν κείμενα. Οπτικογράφηση όλων των προβών. Και απομαγνητοφώνηση. Έτσι γεννιούνται και οι διαλόγοι (απλοί, καθημερινοί) που

χρησιμοποιούνται. Έτσι σιγα σιγα εδημιουργήθηκε ένας τεράστιος όγκος πληροφοριών τζιαι έπρεπε να πιάσω τζιαι να τα ταιριάξω με ένα τρόπο που ήταν πρωτόγνωρος τζιαι για μένα. Τζιαμέ άρχισα να χρησιμοποιώ κινηματογραφικές τεχνικές στην ταξινόμηση του υλικού για να μπορέσω να φκάλω μιαν άκρη. Κουτούθκια τζιαι σειρά.

Όταν ετέλειωσα με το κείμενο και τους το έδωσα, έπαθαν όλοι ένα μικρό σοκ. Είναι διαφορετικό να βλέπεις πράματα απομονωμένα και διαφορετικό το ένα μετά το άλλο. Μπορεί να απογοητευτήκαν κιόλας οι ίδιοι. Στο φουαγιέ υπήρχε on display όλη η διαδικασία η δημιουργική. Με βίντεο από πρόβες και όλο το υλικό κολλημένο στους τοίχους. Μετά το έτοιμο κείμενο άρχισε η διαδικασία προβών. Στήσιμο σιγά-σιγά.

Ο ρυθμός καθορίστηκε από τις δράσεις. Ύπήρχε έντονη σωματικότητα. Πόνταρα πάνω στη σωματικότητα. Ιδιως στους αυτοσχεδιασμούς η σωματικότητα ήταν βασικό στοιχείο. Βοήθησε και τον λόγο τους, το σώμα. Επίσης βοήθησε στην επικοινωνία και στο μοίρασμα. Ο ρυθμός σίγουρα καθορίζεται και από το συναίσθημα της κάθε δράσης. Αλλά βασικά καθορίζεται από το σύνολο όλων των σκηνικών δράσεων.

Στο *Witsplit* το θέμα ήταν η σχιζοφρένεια και οι ψυχοπάθειες. Εμελετήσαμε πάρα πολλά πράγματα. Είχαμε κάνει αρκετή έρευνα τζιαι εσυνηδητοποιήσαμε ότι όλοι μας είχαμε που μια νεύρωση ή ψυχική πάθηση, που ήταν τζιαι λλίο αυτοθεραπεία. Έτσι είχαμε ένα μήνα έρευνα χωρίς άλλα πράματα, όπου την τελευταία βδομάδα αρχίσαν τα εργαστήρια για το υλικό. Έπρεπε να έβρουμε ούλλοι που κάτι. Εχωρίσαμε τα σε τομείς τζιαι έπρεπε να έβρουμε υλικό. Κάθε βδομάδα τζιαι κάτι, στο χρόνο του ο καθένας. Οπότε είχαμε να στηριχτούμε σε επιστημονικά συγγράματα ή αληθινές περιπτώσεις ασθενών. Μια ιστορία εγεννήθηκε που βιβλία για το σκάκι. Κάποια άλλη ήταν που το οικογενειακό περιβάλλον. Έτσι εστηθήκαν οι πέντε ιστορίες που τις εσυνέδεεν μια ψυχολόγος. Εθυμάτουν τις ιστορίες και ο κοινός χώρος ήταν το μυαλό της. Όταν λοιπόν ετελειώσαν οι ιστορίες αρχισε η διαδικασία των δοκιμών. Πάλε εμεσολάβησε η περίοδος των εργαστηρίων, όπου μέσα από ασκήσεις, οδήγησα τους να σκεφτούν ως χαρακτήρες. Πάλε υπήρχε η κριτική ματιά των παρατηρήσεων. Πιστευκω ότι τα εργαστήρια ήταν η μαγιά για το καθε ανέβασμα.

Ήταν site-specific ναι, έπρεπε ο κόσμος να μετακινηθεί. Στην πρεμιέρα ήταν η πρώτη φορά που είχαμε κοινό. Εν ήταν η παράσταση που έκαμα. Μπήκε πολλός κόσμος όρθιος τζιαι εν εκάμαν ησυχία γιατί εν εβλέπαν. Την επόμενη αλλαξε η παράσταση. Εβαλα

μάξιμουμ αριθμό θεατών, εβάλαμε μαξιλαράκια και έβαλα δύο οδηγούς που καθοδηγούσαν τον κόσμο κατά τη διάρκεια της παράστασης αθόρυβα. Ήταν άλλη παράσταση!

Και στις δύο περιπτώσεις ήθελα ο τίτλος να είναι αγγλικός. Σε κάποια πράγματα η αγγλική γλώσσα έχει μίαν απίστευτη αμεσότητα που δεν έχει η ελληνική. Το *On/Off* έχει να κάμει με τον διακόπτη στον τοίχο. Μας έκαμαν θέμα για τούτο γιατί κάποιοι θεωρούν ότι πρέπει να είναι όλα στα ελληνικά, αλλά εφόσον η γλώσσα εν ένα μέσο επικοινωνίας, εν το πιο ζωντανό μέσο επικοινωνίας που μπορούμε να έχουμε, τότε νομίζω ο καθένας μπορεί να εκφραστεί με τον τρόπο που νιώθει πιο δυνατά για να επικοινωνήσει. Το κείμενο ήταν στην κοινή ελληνική και γενικά δουλεύω στην κοινή ελληνική, πάντα με το σκεπτικό ότι δεν κάμνω κάτι που είναι για τα κυπριακά δεδομένα. Είναι για όλα τα δεδομένα αν και πιστεύω ότι ο κάθε πολιτισμός έχει τις δικές του ιδιαίτερες προσλαμβάνουσες σίγουρα.

Πιστεύω ότι ναι το *devised* αγγίζει έντονα τον θεατή γιατί προέρχεται από άλλες πηγές και το αισθάνεται πιο κοντά του. Μπαίνει στη διαδικασία να ταυτιστεί και ταυτόχρονα του γεννιούνται ερωτήσεις, κάτι ζητούμενο από το *devised*. Οπότε ωθεί τον θεατή σε μια κριτική διάθεση. Επίσης το *devised* έχεις την δυνατότητα να το διαπλάσεις. Θεωρώ ότι είναι ουσιαστικά καίριο το *devised* στην προσέγγιση του κοινού και πως μπορεί να το ωθήσει να αναλύσει, να σκεφτεί, να κρίνει αυτά που βλέπει και ακούει.

Αν υπάρχει κατάρτιση από τους συντελεστές σημαίνει ότι έχει αντίκτυπο στο αποτέλεσμα. Πρέπει να υπάρχουν βάσεις και κατάρτιση στο θέμα. Αν και ξεκινάς από το τίποτε πρέπει να έχεις μια αρχή, μια βάση, έναν κοινό στόχο, ένα έναυσμα. Δεν είναι μόνο ένστικτο. Πρέπει να υπάρχει κατάρτιση και σίγουρα σωστή καθοδήγηση.

B.3 Συνέντευξη με τη χορογράφο Αριάννα Οικονόμου

Ήταν μια τριετής παραγωγή τριών έργων, το '88, το '89 και '90. Όταν ήρθα στην Κύπρο, ήταν μόλις είχα τελειώσει τις σπουδές μου στο Dartington College of Art. Εκεί είχα κάμει Movement for Performance και το υπόλοιπο course ήταν στο θέατρο. Είχε πολλές καταβολές που τον Γροτόφσκι, που το σωματικό θέατρο τζιαι πως κάμνεις devised θέατρο. Πολλά παιδιά που τέλειωσαν τη σχολή μαζί μου, έκαμαν devised theatre για σχολεία με θεματικές που αφορούσαν την Ιστορία ή θέματα κοινωνικοπολιτικά. Η σχολή τούτη είχε μεγάλη έννοια να μεταφερθούν τούτες οι τεχνικές στα σχολεία, ήταν τότε κατά τα τέλη του '70 όπου η μεγάλη έννοια ήταν η εφαρμογή της τέχνης στο κοινωνικό πλαίσιο, στα σχολεία και σαν θεραπεία. Ούλλοι είχαμε πάει τότε τζιαι εκάμαμεν pilot projects στη φύση, κλπ. Εκεί εγνώρισα τον Steve Paxton, ήταν πολλά avant garde σχολή ήταν τότε η αρχή του conceptual κλπ. Οπότε είχα αυτήν την τεράστια τύχη να δουλέψω τζιαι πώς το θέατρο μπορεί να βοηθήσει, όχι μόνο για να κάμνεις τέχνη αλλά για να το πάρεις τζιαι πάρα κάτω. Έτσι υπήρχε τούτο το συνοθύλευμα, δηλαδή εκάμαμε δύσκολη τέχνη, δύσβατη που τη μια, τζιαι που την άλλη έπρεπε να έβρεις ένα τρόπο να το επικοινωνήσεις τούτο σε σχολεία, σε ιδρύματα αναπήρων, κλπ.

Όταν ήρτα Κύπρο λοιπόν τζιαι άνοιξα τη σχολή μου όπου εδίδασκα κίνηση τζιαι λόγο τζιαι τραγούδι, εδημιούργησα μιαν ομάδα που ήταν κοπέλλες της ηλικίας μου τζιαι έφερνα κόσμο τζιαι εκάμναν εργαστήρια. Φίλους μου που εσπουδάσαμε μαζί. Ο Steve, ο Joe. Ο Joe λοιπόν ήθελε να έρτει, για μένα ένα εισιτήριο ήταν, τζείνος εδούλευκε δωρεάν. Ενδιέφερε τον να έρτει γιατί ο Joe εδούλευκε με κλειστές κοινότητες (closed communities), εδούλεφε με φυλακές. Τζιαι λαλώ του έλα να δεις σε τι φυλακή ζούμε δακάτω! Τζιαι ήρτε! Ενδιέφερε τον πάρα πολλά! Ήρτε λοιπόν τρία καλοκαίρια.

Τζιαι εκάμαμεν το πρώτο έργο. Ήταν ούλλες γυναίκες. Εκάμαμεν το εργαστήριο πρώτα. Ήταν με καταβολές του Γκροτόφσκι ο Joe. Έκαμεν τους σωματικό θέατρο, πολλά physical τζιαι ο λόγος του έφκαινε πάντα με το σώμα. Εδούλεφε πολλά με τη φωνή που φκαίνει μέσα που το σώμα. Τζιαι έτσι αρχίσαμε να δουλεύουμε, πάνω στην ιδέα του «η ζωή μας». Αρχίσαμε με αυτοσχεδιασμούς. Έπιασε το θέμα Ελλάδα-Κύπρος, ήταν μεγάλα τα αυτιά του, έπιαννε ούλλα τα θέματα, αφουγκράζετον τα. Ενπίστευκε πως είμαστε στην Κύπρο, πως είναι τόσο colonial τα πράματα δαμέ. Ενπίστευκε ότι η Κύπρος εν τόσο μακριά που την Ευρώπη. Θυμούμαι λοιπόν, εκάμαμεν

αυτοσχεδιασμούς, μετά επηένηναμε σπίτι τζιαι εγράφαμε. Μαζί. Γιατί ήταν ούλλα στη γλώσσα μας, τζείνος εν εκαταλάβαινε αλλά εγώ εμετάφραζα. Είχαμε κάτι τεράστιες κόλλες τζιαι εγράφαμεν τα ούλλα πάνω. Ήταν ούλλα γραμμένα. Αλλά τζείνος ήταν ο μάστρος που το έστησε ούλλο. Τζιαι οι θεματικές ήταν: επιστρέφω, εν έχω δουλειά, εν ανήκω, δύσκολος άντρας κλπ. Ότι μας απασχολούσε, εβάλλαμεν τα μέσα.

Οπότε εκάμαμεν το Έτσι στο Θέατρο Ένα. Άρεσε πάρα πολλά το έργο. Μετά εσυνεχίσαμε με το δεύτερο τζιαι το τρίτο. Εδουλεύκαμε σωματικά, εν είχε ούτε σκηνικό, ούτε pro, τίποτε, είμασταν με φόρμες τζιαι ήταν ούλλα με το σώμα. Το Έτσι ασχολείται τζιαι με το θέμα της εισβολής, με τα κατεχόμενα τζιαι πολλά πράματα που ακόμα λαλώ μα είμαστε ακόμα δαμέ, εν εταράξαμεν ακόμα που τούτο το σημείο! Ο Joe μιλά πολλά για την ταυτότητα στα έργα, για τη γυναίκα. Το δεύτερον έργο *Ο Τόπος*, ήταν για το πόσο η γη μας αξίζει όταν την ξεπουλούμε στους τουρίστες. Εμείς λοιπόν εφκάλαμε το υλικό αλλά τζείνος εσυντόνισε το ούλλο το πράμα.

B.4 Συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Κύρο Παπαβασιλείου

Βασικά το devised αφήνει σου μια ελευθερία για να ασχοληθείς με μια θεματολογία που σε αφορά. Έτσι στην *Παρεξήγηση* ήταν μια περίοδος που με απασχολούσε η έννοια της Ιστορίας. Βέβαια στην παράσταση εν εμβαθύνουμε πάρα πολλά γιατί εν ένα θέμα σύνθετο αλλά ακολουθήσαμε τους προβληματισμούς μας. Το ίδιο τζιαι στο *Βλέμμα*. Εκεί η θεματική είχε να κάμει με το Ψέμα τζιαι την Αλήθεια. Επίσης ενδιαφέρει μας πολλά να ασχολούμαστε με τη σύνθεση του κειμένου. Λόγω ότι υπάρχει πολύ υλικό που προκύπτει που τις πρόβες, δικά μας προσωπικά αλλά τζιαι κάποια μη θεατρικά κείμενα τα οποία θέλουμε να χρησιμοποιούμε το devised είναι η διαδικασία που προτιμούμε.

Το πιο βασικό που προλάβουμε να κάμουμε ήταν να δημιουργήσουμε το κείμενο, αφού τζιαι στις δύο περιπτώσεις εν είχαμε πολύ χρόνο να ασχοληθούμε με τη σκηνοθεσία. Δυστυχώς τούτες οι παραστάσεις χρειάζονται περίπου 6 μήνες πρόβες τζιαι εμείς είχαμε μόνο 2-3 μήνες στην κάθε περίπτωση. Η ομάδα εν μια βάση που προσφέρει υλικό αλλά την τελική μορφή, την δραματολογία, την κάμνουμε εμείς. Το κείμενο όμως δυστυχώς εδυσκόλειψε μας πολλά τζιαι τελευταίες μέρες εκλείσαμε μαζί του.

Μια πολλά βασική διαδικασία είναι ότι δημιουργούμε ένα ερωτηματολόγιο σε σχέση με το θέμα που έχουμε τζιαι κάμνουμε κάποιες συνεντεύξεις με κάμερα στους ηθοποιούς. Τούτο αρκετές φορές δυσκολεύει τους στην αρχή αλλά είναι τζιαι ένας τρόπος να καταλάβει ο ηθοποιός ότι εν συνδημιουργός. Γενικά οι ηθοποιοί δυσκολεύονται με το devised. Άλλη διαδικασία είναι οι αυτοσχεδιασμοί, που μπορεί να εμπεριέχουν κάποιες σκηνές. Για παράδειγμα στο *Βλέμμα* υπήρχε ένα κόνσεπτ, τα Φροντιστήρια Ψεμάτων που ήταν απλά μια ιδέα τζιαι πάνω στην οποία εκάμαμε αυτοσχεδιασμούς τζιαι επρόέκυψαν κάποιοι διάλογοι. Στο *Βλέμμα* εξεκινήσαμε με τα αγαπημένα σου αντικείμενα. Τις αναμνήσεις μέσω αντικειμένων. Ήθελα να σου πω τζιαι για τις λίστες σε σχέση με τη μεθοδολογία. Αρκετές φορές κάμνουμε λίστες. Λίστες προσώπων, στο μεταξύ πεθαίνει αυτός, γίνεται κάτι κλπ. Έτσι φαίνεται το πέρασμα του χρόνου. Τρίτη πηγή υλικού εν η μουσική, οι εικόνες, φωτογραφίες κλπ που μπορούν μετά να εμπνέυσουν κατι πιο θεατρικό σκηνικά, να μεταμορφωθούν επί σκηνής σε κάτι.

Στην *Παρεξήγηση* χρησιμοποιήσαμε τα κείμενα του Μαχαιρά μόνο στο πρώτο μέρος. Τα υπόλοιπα κείμενα ήταν από όλη την ομάδα συντελεστών, όχι μόνο ηθοποιών αλλά και σκηνογράφου, κλπ. Ήταν όλες εμπειρίες της ομάδας. Στο *Βλέμμα* υπάρχουν πολλά λίγα σημεία από άλλα κείμενα. Συγκεκριμένα σε δύο μόνο σημεία. Ένα θεωρητικό κείμενο τζιαι ένα ποίημα. Η μαρτυρίες ήταν από συντελεστές πάλι της παράστασης.

Η γλώσσα επρόκειψε μέσα που τις πρόβες. Εμιλούσαμε κυπριακά οπότε έτσι τα χρησιμοποιήσαμε χωρίς να θεωρήσουμε ότι πρέπει τούτο να αλλάξει. Επίσης εν λλίο παράδοξο τζιαι αντιφατικό να έσεις μιν επίσημη γλώσσα τζιαι μιν καθομιλουμένη. Που μόνο του τούτο εν ένα είδος ψέματος. Οπότε είσιε να κάμει τζιαι με το θέμα μας τούτο. Σε κάποια σημεία της παράστασης ήταν πιο θεατρική η συνθήκη τζιαι εχρησιμοποιούσαμε την ελληνική για παράδειγμα. Στις προσωπικές μαρτυρίες εκρατήσαμε τα κυπριακά. Δουλεύουμε γενικά πάρα πολύ με το λόγο. Και στις δύο παραστάσεις ήταν οριοθετημένος ο τρόπος που έπρεπε να εκφέρουν τον λόγο. Δηλαδή οι τονισμοί κλπ.

Το κοινό στην Κύπρο εν άσχετο με τούτα τα πράματα. Εχουν μιν συγκεκριμένη εντύπωση του τι εν το θέατρο τζιαι αν δεν το δουν φκαίνουν έξω που την ασφάλεια τους.

Ίσως το devised να είναι ένας τρόπος να εκπαιδύεται το κοινό.

B.5 Συνέντευξη με τον ηθοποιό Νίκανδρο Σαββίδη

Βασικά εξεκινήσαμε με την Κατερίνα. Εγώ εν είχα ξανακάμει devised, εγώ είμαι ηθοποιός. Είχα δει σαν θεατής. Έτσι εβρεθήκαμε σαν μια ομάδα, με ένα κόνσεπτ της Κατερίνας, είμασταν ένας δάσκαλος του κουν-φου, μια χορεύτρια τζιαι ένας ηθοποιός. Εσυνδέαν μας τζιαι φιλικές σχέσεις μεταξύ μας τζιαι με την Κατερίνα. Εμαζευτήκαμε τζιαι είπαμε να κάμουμε μιαν παράσταση που εξεκίναν τζιαι το Θέατρο Δέντρο. Ήταν η πρώτη παράσταση του Θεάτρου Δέντρο.

Εμπήκαμε μέσα στην πρόβα τζιαι αρκέψαμε τζιαι εδοκιμάζαμε πράματα σωματικά, διάφορες καταστάσεις, σαν αυτοσχεδιασμούς κλπ. Σιγα-σιγά, μέρα με τη μέρα, αρκέφκαμεν, άρκεφκεν η Κατερίνα πιο πολλά που τζείνα που της εδιούσαμεν τζιαι εκατέληγε στην τελική ιδέα. Που ήταν το Happy Park, ανακοίνωσε μας το Happy Park! Ήταν οι πιο ευτυχισμένες στιγμές του καθενός τζιαι πως μπορούμε να τες ξαναζήσουμε. Τούτον εν το Happy Park το σημείο της επαφής με την ευτυχία. Τελικά ήταν οι ευτυχισμένες στιγμές αλλά ήταν τζιαι οι στιγμές που ενιώσαμεν τζιαι ευάλωτοι, περίεργα.

Έτσι εδουλεύκαμε το μέρα με την μέρα. Σαν επροχώραν σε κάποια φάση εδυσκολευτήκαμεν ούλλοι γιατί αρκέψαμε να κατανοούμε ότι αρχίσαμε να επαναλαμβάνουμε τζιαι ότι ήταν να γίνει έργο. Εμπήκαν μέσα τζιαι κάποια κείμενα που ήβραμε ποτζί-ποδά για να μας κρατούν, σαν κορμοί ας πούμε για αναφορά. Ούλλον τον έλεγχο όμως είσιεν τον η Κατερίνα. Εμείς είμασταν χωρίς εμπειρίες τούντου είδους τζιαι κάπου εφεφκαμε. Αλλά εισιε πολλά καλο έλεγχο η Κατερίνα τζιαι εκράταν μας. Εμείς εν εκαταλαβαίναμε που πηένναμε τζιαι εθέλαμε εξηγήσεις παρα πολλές. Ήταν σαν να περπατούσαμε στο κενό τζιαι αιωρούμενοι.

Έτσι είπαμε κάποιες στιγμές εκαταλήξαμε τζιαι αρκέψαμε τζιαι εκαταγράφαμε τι ελέαμε. Ήταν η Κατερίνα έξω με το μπλοκ τζιαι εμείς επαίζαμε τζιαι τζείνη έγγραφε. Εκρατήσαμε τα ονόματα μας. Έμπαινες τζιαι έφκενες που τον εαυτό σου. Αλλά ήμουν ο Νίκανδρος, ήταν η Σταυρούλα τζιαι ήταν ο Σπύρος. Τζιαι εκαταλήξαμε ότι το έργο ήταν: το παράπονο της Σταυρούλας που εν επήεν στα γενέθλια τζιαι αρκεψαμεν να κάμουμε τα γενέθλια της. Έτσι επήε το έργο. Είχαμε στοιχεία δικά μας, αν τζιαι εν είμασταν έτσι στην καθημερινότητα, εγώ εφορούσα το τουτού. Εν ήταν δική μου ιδέα το τουτού αλλά

ήταν σαν να η Κατερίνα έκαμε ακτινογραφία του χαρακτήρα μου τζιαι έβαλε με να φορώ τουτού. Έκαμε το τούτο το πράμα τζιαι στους υπόλοιπους. Ήταν οι ακτινογραφίες μας πάνω στη σκηνή. Τούτη ήταν η εμπειρία.

Έπαιξε πολλά σημαντικό ρόλο ο σκηνοθέτης. Δηλαδή αν δεν ήταν η Κατερίνα εν θα έφκαινε παράσταση, ούτε θα ελειτουρούσε. Εν σου κρύβω οτι εγώ προσωπικά λλιο πριν την πρεμιέρα εσκέφτουμουν ότι κάμνουμε μαλακίες. Η Κατερίνα ελαλούσεν μου μεν φοάσαι. Μεν φοασαι, μεν φοάσαι. Εφκήκεν η παράσταση τζιαι είσιεν δίκιο η Κατερίνα. Το κοινό αντέδρασε πάρα πολλά θετικά. Ήταν μοναδική εμπειρία. Εν το έχω ζήσει ξανά. Σιερούμαι πάρα πολλά που κάμνω θέατρο αλλά έτσι εμπειρία εν έχω ζήσει ξανά.

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αδειλίνης, Γ. 2007. «Guest List», *Time Out Cyprus* Ιούνιος: 8
- Ανώνυμος. 2008. «Ωρολογιακή Βόμβα!», *Το Κυπριακό Ποντίκι* 19 Δεκεμβρίου
- Ασημένου, Ε. 2013. «Personal Responsibility», *Η Φωνή της Λεμεσού* 24 Οκτωβρίου: 16
- Βαλαής, Γ. 2015. «Ο performer στο δημόσιο χώρο: Πρωτότυπες μορφές συνεργασίας», *Πρακτικά Διεπιστημονικής ημερίδας «Ο performer στον 21^ο αιώνα», 30 Μαρτίου, Αθήνα: Ίδρυμα Κακογιάννης*
- Βαλαής, Γ. 2016. Σημειώσεις από το *Εργαστήριο υποκριτικής και σκηνικής γραφής*, 10-18 Απριλίου, Λεμεσός
- Βαροπούλου, Ε. 2002. *Το Ζωντανό Θέατρο: Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Άγρα
- Βαφειάδη, Ε. & Παπανδρέου, Ν. (επ.) 2007. *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Μελέτες Αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
- Βερβεροπούλου, Ζ. 2015. «Η σύγχρονη θεατρική κριτική στην Κύπρο και οι αξιολογικές πρακτικές της», *Επιστημονικό συνέδριο «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο», 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου, Λεμεσός: Θεατρικό Μουσείο*
- Γεωργιάδου, Β. 2009. «Συναντήσεις», *Madame Figaro* Ιούλιος: 98
- Γεωργιάδου, Β. 2013α. «Ετυ(ο)μολογία», *Time Out Cyprus* Ιούνιος: 70
- Γεωργιάδου, Β. 2013β. «R.I.P. (Rest In Peace) Ρωμαίος και Ιουλιέτα», *Time Out Cyprus* Νοέμβριος: 57
- Γεωργίου, Α. 2016. «Μαριλένα Καρυσολαίμου: Η πολυγλωσσία πλεονέκτημα στο εκπαιδευτικό σύστημα», *Διάλογος* 21 Φεβρουαρίου (URL: <http://dialogos.com.cy/blog/marilena-kariolemou-i-poliglossia-pleonektima-sto-ekpedeftiko-sistema/#.V0jgBiHBOSr>)
- Γεωργίου, Χρ. Α. 2014. «The Fear Industry: 32 Operatic Acts for Stage and Real Life», *Άνευ* 52: 88
- Γεωργίου, Χρ. Α. 2015. «Το βλέμμα», *Άνευ* 55: 80-81

- Διονυσίου, Χρ. 2007. «Ιστορίες συνηθισμένων ανθρώπων», *Ο Φιλελεύθερος* 19 Ιανουαρίου: 35
- Διονυσίου, Χρ. 2008. «Οι παρενέργειες της αγάπης», *Ο Φιλελεύθερος* 24 Απριλίου: 34
- Ευαγγέλου, Ε. 2013. *Greek-Cypriot Historical Plays and Contemporary Identity and Culture*. Λεμεσός: Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου Σχολή Καλών και Εφαρμοσμένων Τεχνών
- Θεατρική Ομάδα Persona. 2010. *Πρόγραμμα Παράστασης «Islands-Inseln-Islas-Νήσοι»*. Λευκωσία
- Θεατρική Ομάδα Persona. 2011. *Πρόγραμμα Παράστασης «Witsplit»*. Λευκωσία
- Θέατρο Δέντρο. 2010. *Πρόγραμμα Παράστασης «Happy Park»*. Λευκωσία
- ΘΟΚ. 2007. *Πρόγραμμα Παράστασης «On/Off (Life Cuts)»*. Λευκωσία
- ΘΟΚ. 2010. *Πρόγραμμα Παράστασης «In Two Minds»*. Λευκωσία
- Καρσερά, Μ. Μ. 1989α. «Θεατροκριτική «Έτσι...»», *Η Σημερινή* 4 Μαρτίου
- Καρσερά, Μ. Μ. 1989β. «Ο «Τόπος» από το Συλλογικό Θέατρο», *Η Σημερινή* 9 Σεπτεμβρίου
- Κάσιου, Α. 2010. «Σημείωμα Σκηνοθέτιδας», *Πρόγραμμα Παράστασης 'In Two Minds'*, ΘΟΚ: 5
- Κατσούρη, Ντ. 2012. «Σκηνικές Υποθέσεις, του Παναγιώτη Μιχαήλ», *Άνευ* 43: 80-81
- Κουφτερός, Δ. 2007. «Τι καφέ πίνεις;», *Time Out Cyprus* Μάιος: 100
- Κουφτερός, Δ. 2013. «Το δικό του 'Παλτό'», *Time Out Cyprus* Οκτώβριος: 74
- Κυριάκου, Μ. 2016. *Μεταπτυχιακή Διατριβή: Το Θέατρο της Επινόησης στην Κύπρο*. Λευκωσία: Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
- Κωνσταντίνου, Α. 2007. «Τι είναι το devised theatre», *Πρόγραμμα Παράστασης 'On/Off (Life Cuts)'*, ΘΟΚ: 8-9
- Κωνσταντίνου, Α. 2014. «Το Θέατρο στην Κύπρο», *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου* (URL: <http://www.thoc.org.cy/About-istoriki-anadromi,EL-ABOUT-01-02-01,EL>)
- Λεοντάρης, Γ. 2015. «Forget me not: Μια παράσταση που δεν συνάντησε το κοινό της», *Επιστημονικό συνέδριο «Το θέατρο στη νεότερη και σύγχρονη Κύπρο»*, 30 Οκτωβρίου-1 Νοεμβρίου, Λεμεσός: Θεατρικό Μουσείο
- Μάζη-Παπαγιάννη, Α. 2007. «Στο βαθμό μηδέν του θεάτρου», *Η Σημερινή* 7 Δεκεμβρίου
- Μαλένη, Λ. 2011. «Small Talk», *Time Out Cyprus* Σεπτέμβριος: 95
- Μιχαήλ, Μ. 2013. «Θέατρο στην Κύπρο της κρίσης», *Lifo* 16 Οκτωβρίου (URL: <http://www.lifo.gr/guide/cultureblogs/theaterblog/35591>)

- Μολέσκη, Ν. 2007α. «Όταν η πρωτοπορία γίνεται αυτάρεσκη...», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 16 Δεκεμβρίου: 40
- Μολέσκη, Ν. 2007β. «'Ζοο', συμμετοχοί σε κάτι τόσο σύγχρονο», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 20 Μαΐου
- Μολέσκη, Ν. 2007γ. «Ο 'εραστής' του Χάρολντ Πίντερ από το Θέατρο Σκάλα», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 4 Φεβρουαρίου: 39
- Μολέσκη, Ν. 2010α. «Θέατρο από πολλούς για πολλούς», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 30 Μαΐου: 46
- Μολέσκη, Ν. 2010β. «Λέμε Τέχνη όπως λέμε φύση», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 28 Νοεμβρίου: 43
- Μολέσκη, Ν. 2013α. «'Το παλτό' του Νικολάι Γκόγκολ», *Εφτά Μέρη Πολιτισμός* 13 Οκτωβρίου: 6
- Μολέσκη, Ν. 2013β. «'W.C.' από τη θεατρική ομάδα One/Off», *Εφτά Μέρη Πολιτισμός* 3 Νοεμβρίου: 6
- Μολέσκη, Ν. 2013γ. «'Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου' του Κύρου Παπαβασιλείου», *Εφτά Μέρη Πολιτισμός* 22 Σεπτεμβρίου: 6
- Μολέσκη, Ν. 2015α. «Αναποτελεσματικά ψηφία», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 17 Μαΐου (URL: <http://www.philenews.com/el-gr/politismos-kritikes--gnomes/391/257090/anapotelesmatika-psifia>)
- Μολέσκη, Ν. 2015β. «Fear Industry», *Εφτά Μέρη Πολιτισμός* 5 Ιουλίου: 20
- Μπαμπινιώτης, Γ. 2002. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας
- Μωησέως, Μ. 2007α. «On/Off (Life Cuts)», *Πολίτης της Κυριακής* 16 Δεκεμβρίου: 55
- Μωησέως, Μ. 2007β. «Ζοο "Όλα τα ζώα είναι ίσα, κάποια όμως είναι πιο ίσα από τα υπόλοιπα"», *Πολίτης της Κυριακής* 6 Μαΐου: 47
- Μωησέως, Μ. 2008. «Αντί Κριτικής: On/Off (Life Cuts)», *Πολίτης* 12 Ιανουαρίου
- Μωησέως, Μ. 2010α. «In Two Minds (Ελλείψει θεατρικής κριτικής, μια σύσταση/οφειλή στο καλό θέατρο)», *Πολίτης της Κυριακής* 28 Φεβρουαρίου: 64
- Μωησέως, Μ. 2010β. «1000 λέξεις_μια εικόνα», *Πολίτης της Κυριακής* 25 Απριλίου: 58
- Μωησέως, Μ. 2010γ. «30ηδες σε αναζήτηση», *Πολίτης* 13 Απριλίου: 54
- Μωησέως, Μ. 2011α. «Witsplit: Θεατρική σχιζοφρένεια» *Παράθυρο* 30 Σεπτεμβρίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=5002>)
- Μωησέως, Μ. 2011β. «Witsplit / Ο Άγνωστος» *Παράθυρο* 30 Οκτωβρίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=5794>)

- Μωησέως, Μ. 2012. «Έβελυν Έβελυν», *Παράθυρο* 12 Φεβρουαρίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=9490>)
- Μωησέως, Μ. 2013α. «Το Παλτό: Η Paravan δημιουργεί την dream team της νέας σεζόν», *Παράθυρο* 26 Αυγούστου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=23047>)
- Μωησέως, Μ. 2013β. «Παρεξήγησις της Γλυκείας Χώρας Κύπρου», *Παράθυρο* 22 Ιουλίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=22754>)
- Μωησέως, Μ. 2013γ. «Ο Κ. Παπαβασιλείου και ο Γ. Βαλαής μιλούν στο 'Π': Παρεξήγησις της γλυκείας χώρας Κύπρου», *Παράθυρο* 16 Σεπτεμβρίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=23585>)
- Μωησέως, Μ. 2015α. «The Vaults Impromptu», *Παράθυρο* 13 Ιανουαρίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=33662>)
- Μωησέως, Μ. 2015β. «Το βλέμμα' επί σκηνής», *Παράθυρο* 17 Απριλίου (URL: <http://www.parathyro.com/?p=35518>)
- Ξένου, Ε. 2011. «Μια ξεκαρδιστική τραγωδία», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 23 Οκτωβρίου: 40
- Οικονόμου, Α. 1996. *Χοροθέατρο Αριάννας Οικονόμου*. (ανέκδοτο έγγραφο από το αρχείο της χορογράφου)
- Ομάδα One/Off. 2013. *Πρόγραμμα Παράστασης «W.C.»*. Λεμεσός
- Παπαγιώργης, Κ. 1983. «Κακοπαίδεια: Τα ακούσια μοντέλα», *Το Δέντρο* 33: 525-526
- Παπαδάκη, Σ. 2013. «Love story», *Time Out Cyprus* Νοέμβριος: 56
- Παπαδάκη, Σ. 2015. «Η Ευρωπαϊκή πορεία της παράστασης Fear Industry», *Time Out Cyprus* 28 Ιανουαρίου (URL: <http://www.timeoutcyprus.com/article/11649/i-eyropaiki-poreia-tis-parastasis-fear-industry>)
- Παπαδάκης, Γ. 2009. *Η ηχώ της Νεκρής Ζώνης: Οδοιπορικό στη διαιρεμένη Κύπρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Scripta
- Paravan Proactions. 2007. «Πρόγραμμα Παράστασης», *Zoo*.
- Πάρπα, Ε. 2011. «Ένας καλλιτέχνης, τρεις συγγραφείς», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 23 Οκτωβρίου: 41
- Πατσαλίδης, Σ. 2016. «Οι περιπέτειες της νέας (ελληνικής) θεατρικής γραφής», *theGreekPlayProject* 23 Ιανουαρίου (URL: <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/68>)
- Pavis, P. 2006. *Λεξικό του Θεάτρου*. Αθήνα: Gutenberg
- Πιερίδου, Μ. 2010. «'In Two Minds' Από την Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ», *Μάχη* 28 Φεβρουαρίου: 36

- Σαββινίδης, Γ. 2013α. «Θέατρο», *Εφτά Μέρες Πολιτισμός* 6 Οκτωβρίου: 6
- Σαββινίδης, Γ. 2013β. «Μολόγα, Μαχαιρά!», *Εφτά Μέρες Πολιτισμός* 22 Σεπτεμβρίου: 2
- Σαββινίδης, Γ. 2015. «Φοβηθείτε άφοβα», *Ο Φιλελεύθερος της Κυριακής* 15 Φεβρουαρίου (URL: <http://www.philenews.com/el-gr/politismos-kritikes--gnomes/391/242303/fovitheite-afova>)
- Σαμπατακάκης, Γ. 2015. «Περφόρμερ: Τυπολογίες και Κοινοτοπίες στην Ελληνική Σκηνή», *Πρακτικά Διεπιστημονικής Ημερίδας «Ο performer στον 21^ο αιώνα», 30 Μαρτίου, Αθήνα: Ίδρυμα Κακογιάννης*
- Σιδηροπούλου, Α. 2015. *Το Σώμα ως Δραματουργικό Κείμενο*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Σκορδή, Χρ. 2014. «Συνέντευξη: Μαρία Κυριάκου», *Εφτά Μέρες Πολιτισμός* 23 Φεβρουαρίου: 22
- Σχίζα, Μ. 2011. «Σκηνικές υποθέσεις με εικαστικές προεκτάσεις», *Ο Φιλελεύθερος* 13 Οκτωβρίου: 28
- Σχίζα, Μ. 2013. «Περί μύθου και ιστορικότητας», *Ο Φιλελεύθερος* 9 Σεπτεμβρίου: 24
- Τζιόβας, Δ. 2011. «Η ανάδυση των ταυτοτήτων», *Το Βήμα* 6 Νοεμβρίου (URL: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=428802>)
- Τουμάζου, Α. 2007α. «Θέατρο Επινόησης», *City* 7-13 Δεκεμβρίου: 18
- Τουμάζου, Α. 2007β. «Devised theatre για το περιθώριο», *Time Out Cyprus* Δεκέμβριος: 104
- Τουμάζου, Α. 2007γ. «On/Off ΘΟΚ Πειραματική Σκηνή», *Time Out Cyprus* Δεκέμβριος: 105
- Τουμάζου, Α. 2007δ. «Zoo», *City* 11-17 Μαΐου: 28
- Τουμάζου, Α. 2007ε. «Zoo, Paravan Proactions» *Time Out Cyprus* Μάιος: 97
- Τουμάζου, Α. 2008α. «Woyzeck!-Spoken body- word act», *City* 9-15 Μαΐου: 26
- Τουμάζου, Α. 2008β. «Performing the Experience», *Time Out Cyprus* Οκτώβριος: 100
- Τουμάζου, Α. 2008γ. «On/Off (Life Cuts)», *Time Out Cyprus* Ιανουάριος: 102
- Τουμάζου, Α. 2008δ. «Ομαδικό «dada» και ανατροπή», *Time Out Cyprus* Νοέμβριος: 96
- Τουμάζου, Α. 2008ε. «Up&Down», *Time Out Cyprus* Ιούνιος: 146
- Τουμάζου, Α. 2008στ. «Where is my love?», *City* 23-29 Μαΐου: 26
- Τουμάζου, Α. 2010. «Making Theatre», *Time Out Cyprus* Φεβρουάριος: 82
- Τουμάζου, Α. 2013. «Το Παλτό», *Time Out Cyprus* Νοέμβριος: 57
- Τσατσούλης, Δ. 2007. *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη

- Τσίχλη, Α. 2002. «Απλώνω βούτηρο στο πρόσωπό μου και κοιτάω τον ήλιο από ψηλά.» (ανέκδοτο κείμενο)
- Τσίχλη, Α. 2004. «Φωτογραφικές Μεταμορφώσεις: Ποιος Σκότωσε τον Γοητευτικό Καβαλιέρο με το Μαύρο Γάντι; Μια Μικρή Εισαγωγή στο Θέατρο της Επινόησης», Το θέατρο και οι παραστατικές τέχνες στην εκπαίδευση «δημιουργικότητα και μεταμορφώσεις», *Πρακτικά της 4^{ης} Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο στην Εκπαίδευση*, Αθήνα: Μεταίχμιος: 323-327
- Τσίχλη, Α. 2008. *Πολιτικές και Κοινωνικές Συνιστώσες στο Ευρωπαϊκό Θέατρο του Τέλους του 20^{ου} αιώνα*. Καλλιθέα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών
- Τσίχλη, Α. 2009. «Η «ελληνική» ιστορία του θεάτρου της επινόησης», *Πρόγραμμα Φεστιβάλ Devised Theatre*, Αθήνα: Θέατρο του Νέου Κόσμου: 10-14
- Τσίχλη, Α. 2011. «Οι ιστορίες αυτού του κόσμου, η μνήμη και το σώμα. Μια σύντομη μελέτη των κειμένων στις Performances», *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου «Από τη Χώρα των Κειμένων στο Βασίλειο της Σκηνης»*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 745-751
- Τσίχλη, Α. 2012. «Είσαι στη μια άκρη του κόσμου», *Φεστιβάλ «Επινοώντας την Παράσταση»* 28 Μαΐου-3 Ιουνίου, Αθήνα: Θέατρο του Νέου Κόσμου
- Τσίχλη, Α. 2015. *Το Θέατρο της Επινόησης – Devised Theatre: Οδηγός Μελέτης*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Τσώνη, Π. 2011. «Witsplit: Ψυχικές ασθένειες και κοινωνικός ρατσισμός», *Σημερινή* 29 Σεπτεμβρίου (URL: <http://www.signalive.com/archive/simerini/politismos/agenda/423218>)
- Φιλίππου, Κ. 2011α. «Ορέστης-Ηλέκτρα 0-1», *Time Out Cyprus* Οκτώβριος: 94
- Φιλίππου, Κ. 2011β. «Small Talk», *Time Out Cyprus* Οκτώβριος: 93
- Fischer-Lichte, E. 2012. *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου 2: Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα*. Αθήνα: Πλέθρον
- Fischer-Lichte, E. 2013. *Θέατρο και Μεταμόρφωση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη
- Forced Entertainment (μτφ. Κομιανού, Ε.). 1999. *Forced Entertainment Interactions: Making Performance Educational Video*
- Χατζηαλεξάνδρου, Α. 2013. «Φτου και βγαίνω», *City* 25-31 Οκτωβρίου: 17
- Χατζήπαπα, Β. 2008. «On/Off (Life Cuts) στην Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ», *Πολίτης της Κυριακής* 20 Ιανουαρίου: 74

Αγγλική Βιβλιογραφία

- Abbott, S. 2014. «Simon McBurney's Ambitious Pursuit of the Pure Maths Play», *Interdisciplinary Science Reviews* 39:3, 224-237
- Baker, B. & Barrett, M. 2007. *Bobby Baker: Redeeming Features of Daily Life*. London: Routledge
- Bicât, T. & Baldwin, C. 2002. *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*. Ramsbury: The Crowood Press
- Bottoms, S. & Goulish, M. (eds.). 2007. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. Oxford: Routledge
- Cavendish, D. 2015. «Simon McBurney on Devised Theatre: 'It's Absolutely Petrifying!'», *The Telegraph* 3 August (URL: <http://www.telegraph.co.uk/theatre/actors/simon-mcburney-on-devised-theatre-absolutely-petrifying/>)
- Charalambides, E. & Constandinou, A. 2013. «The Search of a New Identity in the Contemporary Cypriot Dramaturgy: The Case of the Project *Scenic Affairs*», *The Viewing of Politics and the Politics of Viewing: Theatre Challenges in the Age of Globalized Communities*, Aristotle University of Thessaloniki 18-20 April
- Constandinou, A. H. 2007. «Post-Independence Cypriot Dramaturgy (1960 Onwards)», *Hellenic Studies: A Tribute to Cypriot Literature* 15:2, 237-252
- Etchells, T. 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London and New York: Routledge
- Evangelou, E. & Constandinides, C. 2004. «Making Culture – New Interventions: The Rooftop Theatre Group». *Cadences*, Vol. 1:1, 82-83
- Goulish, M. 2000. *39 Microlectures in proximity of performance*. London and New York: Routledge
- Govan, E., Nicholson, H. & Normington, K. 2007. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York: Routledge
- Hadjioannou, X, Tsiplakou, S & Kappler, M. 2011. «Language Policy and Language Planning in Cyprus», *Current Issues in Language Planning* 12:4, 503-569
- Heddon, D. & Milling, J. 2006. *Devising Performance: A Critical History*. Palgrave Macmillan
- Hitchcock, L.A. 2008. *Theory for Classics: A Student's Guide*. London and New York: Routledge
- Huxley, M. & Witts, N. (eds) 1996. *The Twentieth-Century Performance Reader*. London and New York: Routledge

- Leach, R. 2008. *Theatre Studies: The Basics*. London and New York: Routledge
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge
- Oddey, A. 1994. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London and New York: Routledge
- Oddey, A. 1997. «Show and Tell: The delights of devising theatre», *Studies in Theatre Production* 15:1, 43-50
- Papapavlou, A.N. & Pavlou, P. 1998. «A Review of the Sociolinguistic Aspects of the Greek Cypriot Dialect», *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 19:3, 212-220
- Parsons, R. 2009. «Between the Spectator: Decision-making and devising theatre», *Humanity* 2009: 10-17
- Pavis, P. 2012. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London and New York: Routledge
- Phelan, P. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge
- Porquet, J. 2011. «Avignon sur le pont», *Le Canard enchaîné* 20 July: 7
- Theodoridou, D. 2016. «'I'm Sleeping': The metaphor of sleep as a dramaturgical directive in performance», *Performance Research* 21:1, 83-87

Ιστοσελίδες

Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου (URL: <http://www.thoc.org.cy>)

Θεατρική Ομάδα Persona (URL: <http://www.personatheatre.org>)

Paravan Proactions (URL: <http://www.paravan.org/>)

Rooftop Theatre Group (URL: <http://www.rooftoptheatregroup.com>)