

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Πολιτιστική Διαχείριση



Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Το site-specific θέατρο και η επανα-οικειοποίηση του δημόσιου
αστικού χώρου: Η περίπτωση της παράστασης “Yarı, a very nice place”**

**Θεοδώρα Σάββα
Α.Μ: 4113Μ004**

**Επιβλέπων καθηγητής: Ι. Σκαρπέλος
Τριμελής επιτροπή: Ι. Σκαρπέλος, Π. Κόκκορη, Χ. Τσοκανή**

ΑΘΗΝΑ, ΜΑΪΟΣ 2015

Περιεχόμενα

I. Εισαγωγή.....	3
Κεφάλαιο Πρώτο: Το θεωρητικό και εμπειρικό πλαίσιο της έρευνας.....	6
1.1. Θέατρο στον δημόσιο χώρο: ιστορική αναδρομή και σύγχρονες τάσεις.....	6
1.2. Παράσταση/performance στον δημόσιο χώρο: χαρακτηριστικά.....	8
1.3. Το site-specific θέατρο: περιεχόμενο και ορισμοί.....	11
1.4. Χώρος: κοινωνική και συμβολική διάσταση.....	12
1.5. Η τέχνη στον δημόσιο αστικό χώρο: θεωρητικές προσεγγίσεις.....	15
1.6. Το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας.....	18
Κεφάλαιο Δεύτερο: Μεθοδολογία.....	20
2.1. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα.....	20
2.1.1. Η Ομάδα 7 και η παράσταση “Yari, a very nice place”	20
2.2. Μελέτη περίπτωσης.....	21
2.3. Μεθοδολογία συλλογής εμπειρικών δεδομένων.....	22
2.4. Συγκέντρωση του εμπειρικού υλικού- η διεξαγωγή των συνεντεύξεων	24
2.5. Άξονες ερωτημάτων-το περιεχόμενο των συνεντεύξεων.....	25
Κεφάλαιο Τρίτο: Τα αποτελέσματα της έρευνας.....	26
3.1 Η παράσταση “Yari, a very nice place”	26
3.2. Η ταξινόμηση και η ανάλυση του εμπειρικού υλικού	33
3.2.1. Η εσωτερική οργάνωση της ομάδας-σύνδεση με καλλιτεχνικές και κοινωνικές επιδιώξεις.....	34
3.2.2. Η σχέση με θεσμικούς φορείς και η καλλιτεχνική φυσιογνωμία της ομάδας -η σχέση με άλλες ομάδες.....	39
3.2.3. Ο δημόσιος χώρος και η «βίωση» του από τους καλλιτέχνες.....	42
3.2.3.1 Η αντίληψη του χώρου-Ο χώρος σαν σκηνή.....	42
3.2.3.2 Πόλη και μνήμη.....	45
3.2.3.3 Ο δημόσιος αστικός χώρος και η σύνδεση του με τους κατοίκους- νέες νοηματοδοτήσεις.....	47
3.2.3.4 Η «επιστροφή» του χώρου στους πολίτες.....	50
3.2.3.5 Δημόσια performance και νέες κοινωνικές σχέσεις	52

3.2.3.6 Θέατρο στον δημόσιο χώρο και πολιτικές προεκτάσεις.....	54
3.2.4 Η σχέση με το κοινό.....	55
3.3. Σύνοψη των αποτελεσμάτων.....	59
Κεφάλαιο Τέταρτο: Συζήτηση των αποτελεσμάτων-συμπεράσματα.....	61
4.1. Σύνδεση των αποτελεσμάτων με θεωρητικές προσεγγίσεις.....	61
4.2. Τελικά συμπεράσματα-επισημάνσεις.....	65
Βιβλιογραφία.....	68
Ευρετήριο εικόνων.....	72

Εισαγωγή

Το έναυσμα αυτής της εργασίας αποτέλεσαν έντονοι προβληματισμοί αναφορικά με τους περιορισμούς και τους αποκλεισμούς που αφορούν την πρόσβαση στην τέχνη και ιδιαιτέρως το θέατρο. Τους αποκλεισμούς αυτούς, ιδίως σε συνθήκες βαθιάς οικονομικής κρίσης, όπως αυτή που διανύουμε, βιώνουν πολλοί άνθρωποι, οι οποίοι δεν έχουν είτε την οικονομική δυνατότητα, είτε τα ερεθίσματα, είτε τα κίνητρα, ώστε να έρθουν σε επαφή με καλλιτεχνικά δημιουργήματα ή δρώμενα. Οι παραπάνω προβληματισμοί μας οδήγησαν στην ανάγκη διερεύνησης και εξέτασης μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης που έχουν περισσότερο «ελεύθερο» χαρακτήρα και μπορεί ο καθένας, ακόμη και εντελώς απρογραμματίστα, να έρθει σε επαφή μαζί τους. Η τέχνη του δρόμου είναι μία τέτοια περίπτωση, καθώς μεταξύ άλλων υπηρετεί μια κοινωνική αναγκαιότητα «εκδημοκρατισμού» της τέχνης, στην οποία μπορεί να έχει πρόσβαση ο οποιοσδήποτε. Είτε με την μορφή μιας ζωγραφικής αναπαράστασης στον δημόσιο αστικό χώρο, όπως ένα graffiti, είτε στην παραστασιακή μορφή της, όπως είναι το θέατρο του δρόμου ή το site-specific θέατρο, η τέχνη στον δημόσιο χώρο γεφυρώνει πολιτιστικές και κοινωνικές ανισορροπίες, ανοίγει προοπτικές επικοινωνίας και δημιουργεί αισθητικά αλλά και κοινωνικά πρότυπα, δεδομένου ότι επιτρέπει σε ανθρώπους, που μπορεί ενδεχομένως να είναι αποκλεισμένοι από μια «θεσμική» ή προσβάσιμη μόνο έναντι χρηματικού αντιτίμου τέχνη, να αλληλεπιδράσουν μαζί της. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η τέχνη στον δρόμο και συγκεκριμένα το θέατρο, στο οποίο θα εστιάσει η παρούσα εργασία, μπορεί να υπηρετήσει μια κρίσιμη και καθ' όλα επίκαιρη κοινωνική απαίτηση για ένα «άνοιγμα» της τέχνης σε ένα ευρύτερο κοινό από αυτό που μπορεί να επισκεφτεί έναν κλειστό π.χ θεατρικό χώρο.

Η παρούσα εργασία ασχολείται λοιπόν με την τέχνη στον δημόσιο αστικό χώρο και πιο συγκεκριμένα με την τέχνη η οποία έχει παραστασιακή μορφή, δηλαδή το θέατρο ή την performance. Το βασικό χαρακτηριστικό των δημόσιων καλλιτεχνικών δρώμενων αυτού του είδους είναι το ότι είναι αναπάντεχα για τους πολίτες, καθώς «καταλαμβάνουν» απροειδοποίητα συνήθως τον δημόσιο αστικό χώρο μετατρέποντας τον σε έναν χώρο αδιαμεσολάβητης και ανοιχτής καλλιτεχνικής αλληλεπίδρασης. Η πόλη έτσι εμπλουτίζεται με νέες αφηγήσεις, νέες νοηματοδοτήσεις και νέες χρήσεις μέσα από την προσωρινή έστω κατάλυση των

«κανονικοτήτων» που καθορίζουν το αστικό βίωμα. Η εργασία εστιάζει κατά κύριο λόγο σε μια ορισμένη μορφή του θεάτρου στον δημόσιο χώρο, το site-specific θέατρο, το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο τόσο αφηγηματικά όσο και σκηνογραφικά με τον χώρο ή χώρους στους οποίους παρουσιάζεται. Κύριος στόχος της εργασίας είναι να σκιαγραφήσει τις μετατοπίσεις στην αστική δυναμική, οι οποίες συμβαίνουν όταν μια παράσταση ή performance λαμβάνει χώρα στον δημόσιο χώρο, κυρίως σε ό, τι αφορά τις κοινωνικές σχέσεις που αναδύονται, αλλά και τις νοηματοδοτήσεις που παράγονται τόσο σε σχέση με την καθημερινότητα και την ζωή στην πόλη όσο και σε σχέση με την ίδια την τέχνη. Επιπλέον, στόχος είναι να φανεί αν η προσωρινή επανα-οικειοποίηση του δημόσιου χώρου μπορεί να αποτελέσει την αφορμή για δράσεις μονιμότερου χαρακτήρα σε αυτόν.

Έτσι, εστιάζοντας στις εμπειρίες, τις πρακτικές και τις αντιλήψεις των ίδιων των καλλιτεχνών προσπαθούμε να διερευνήσουμε τι ακριβώς συμβαίνει όταν ο δημόσιος χώρος γίνεται μία σκηνή, δηλαδή ένας χώρος θεατρικής παράστασης ή performance. Για την πραγματοποίηση της έρευνας πραγματοποιήθηκαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις με τους ηθοποιούς της Ομάδας 7, που συμμετείχαν στην παράσταση site-specific θεάτρου με τίτλο “Yarı, a very nice place”. Πρόκειται για μία περιπατητική (promenade) στο μεγαλύτερο μέρος της παράστασης, η οποία παρουσιάστηκε σε τρεις διαφορετικές εκδοχές στους δρόμους της Αθήνας αλλά και της Πάτρας. Η εργασία εκτείνεται σε τέσσερα κεφάλαια, των οποίων το περιεχόμενο θα παρουσιαστεί συνοπτικά παρακάτω.

Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρείται μια αναδρομή στην ιστορία του θεάτρου σε εξωτερικούς χώρους. Επιπλέον, αναλύονται οι μορφές που μπορεί να λάβει η παράσταση ή performance στον δημόσιο αστικό χώρο καθώς και τα χαρακτηριστικά αυτής, ορίζεται το περιεχόμενο του site-specific θεάτρου και διερευνάται η έννοια του χώρου από την κοινωνική και συμβολική του σκοπιά. Τέλος, το κεφάλαιο αυτό κλείνει με μια αναλυτική παρουσίαση θεωρητικών τοποθετήσεων σχετικά με την τέχνη στον δημόσιο χώρο και το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η παρουσίαση του μεθοδολογικού πλαισίου της εργασίας. Πρόκειται για μελέτη περίπτωσης, η οποία διερευνήθηκε μέσα από την διεξαγωγή ποιοτικής έρευνας με ημι-δομημένες συνεντεύξεις ανοιχτού τύπου, τα αποτελέσματα των οποίων παρουσιάζονται στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας. Στο κεφάλαιο αυτό το εμπειρικό υλικό το οποίο προέκυψε από την ερευνητική διαδικασία αναλύθηκε, ταξινομήθηκε και συντέθηκε με βάση ορισμένους άξονες ερωτημάτων. Το τέταρτο

και τελευταίο κεφάλαιο ολοκληρώνει την παρούσα εργασία μέσα από την συζήτηση των αποτελεσμάτων της έρευνας. Η συζήτηση αφορά την σύνδεση των αποτελεσμάτων με θεωρητικές προσεγγίσεις και την εξαγωγή τελικών συμπερασμάτων και επισημάνσεων, αναφορικά με την απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων που αποτέλεσαν έναυσμα και αντικείμενο επεξεργασίας στην παρούσα ερευνητική προσπάθεια.

Κεφάλαιο Πρώτο: Το θεωρητικό και εμπειρικό πλαίσιο της έρευνας

1.1 Θέατρο στον δημόσιο χώρο: ιστορική αναδρομή και σύγχρονες τάσεις

Το να προσπαθήσει κανείς να ορίσει και να κατηγοριοποιήσει την θεατρική δραστηριότητα, η οποία λαμβάνει χώρα σε εξωτερικούς χώρους, μακριά από τους τοίχους και τους περιορισμούς ενός παραδοσιακού θεάτρου, είναι αρκετά δύσκολο. Κι αυτό γιατί το εύρος των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων αυτού του τύπου είναι τόσο μεγάλο και τα σύνορα που ανακινούν ανάμεσα στην ψυχαγωγία και την τέχνη, τόσο ρευστά, που οι προσπάθειες ορισμών και κατηγοριοποιήσεων καθίστανται ιδιαίτερος δυσχερείς (Mason, 1992). Έτσι, και παρότι η θεατρική δραστηριότητα σε εξωτερικούς χώρους έχει λάβει πολλές διαφορετικές μορφές και ονομασίες (θέατρο δρόμου, performance δρόμου, πολιτικό θέατρο δρόμου, site-specific θέατρο και performance κ.λ.π) τα όρια αυτών μοιάζουν εντέλει να είναι σε μεγάλο βαθμό δυσδιάκριτα (ό.π.).

Τα θεάματα δρόμου ήταν παρόντα σε ολόκληρη την ανθρώπινη ιστορία, ωστόσο επιχειρώντας να εστιάσουμε στην νεότερη εκδοχή τους θα λέγαμε πως στην Ευρώπη τουλάχιστον, σε ό, τι αφορά στο «πειραματικό» θέατρο, που μια έκφανση του είναι το θέατρο δρόμου, και στην performance art οι απαρχές πρέπει να αναζητηθούν στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν ριζοσπαστικές πολιτικές και κοινωνικές ιδέες εκφράστηκαν από ποιητές, ζωγράφους και λογοτέχνες αμφισβητώντας τις παλιές φόρμες στην τέχνη και δοκιμάζοντας νέες (Mason, 1992). Τα κινήματα του ντανταϊσμού και του φουτουρισμού αποτέλεσαν τους πυλώνες των νέων ιδεών εκφράζοντας μια ρήξη με το κατεστημένο, με τους ντανταϊστές ιδιαίτερα να προωθούν μια αντιεξουσιαστική, ριζοσπαστική οπτική ενάντια στον καπιταλισμό, τον μιλιταρισμό και τον εθνικισμό αλλά και τον ρεαλισμό στην τέχνη (ό.π.). Όπως επισημαίνει ο Mason (1992) στην διάρκεια των δεκαετιών του '30 και του '40 αρκετοί ντανταϊστές μετακινήθηκαν στην Αμερική επηρεάζοντας ιδιαίτερα την avant-garde θεατρική σκηνή της, ενώ κάτω από αυτήν την επίδραση τις δεκαετίες του '50 και του '60 μια νέα γενιά καλλιτεχνών άρχισε να πειραματίζεται με την performance. Οι αλλαγές αυτές δεν άργησαν να φτάσουν και στην Μεγάλη Βρετανία που μέχρι

τότε είχε ελάχιστα επηρεαστεί από το κίνημα του ντανταϊσμού. Έτσι, ολόκληρη την δεκαετία του '60 μια σειρά από ομάδες δημιουργήθηκαν και ασχολήθηκαν με την

performance art. Την δεκαετία του '70 αρκετοί καλλιτέχνες της performance άρχισαν να παίζουν μπροστά από τα θέατρα και τις γκαλερί, γιατί δεν ήταν καλοδεχούμενοι μέσα σε αυτά· έτσι έπαιζαν σε δρόμους, πλατείες, παλιές εκκλησίες ή οπουδήποτε αλλού. Η επιλογή τους αυτή δεν είχε να κάνει μόνο με τον αποκλεισμό τους από την mainstream τέχνη αλλά αντιπροσώπευε και την συνειδητή αναζήτηση από πλευράς τους «της φρέσκιας αντίδρασης ενός αμύητου κοινού» (Mason, 1992: 21). Ο Wihstutz (2013) αναφέρει σχετικά, ότι σίγουρα δεν ήταν τυχαίο πως ομάδες της avant-garde τέχνης του 20^{ου} αιώνα έχοντας πολιτικά κίνητρα, επεδίωξαν να καταλύσουν τα χωρικά σύνορα, βγάζοντας το θέατρο έξω από τα θέατρα και την performance art έξω από τις γκαλερί. Επιπλέον, ομάδες πολιτικού θεάτρου όπως οι “Red Ladder” στην Ευρώπη και οι “Bread and Puppet” στην Αμερική έκαναν την εμφάνιση τους την δεκαετία του '60. Υπό την επίδραση του ριζοσπαστισμού των 60s δημιουργήθηκε ένα αριστερόστροφο πολιτικό θέατρο που στην πλειοψηφία του συνέβαινε στον δρόμο και το οποίο διατηρήθηκε και για ολόκληρη την δεκαετία του '70 (Mason, 1992). Την δεκαετία του '80, ωστόσο, το πολιτικό θέατρο δρόμου για διάφορους λόγους κυρίως πολιτικούς παρουσίασε μια κάμψη με την διάλυση πολλών ομάδων και την σταδιακή μείωση τέτοιων δραστηριοτήτων από εξωτερικούς χώρους (ό.π)¹. Παράλληλα, τις δεκαετίες του '60 και του '70 οι performance studies άρχισαν να καθιερώνονται στην αγγλοσαξονική ακαδημία, εστιάζοντας μεταξύ άλλων και στην έννοια του χώρου. Λίγο αργότερα νέες προεκτάσεις της έννοιας του χώρου άρχισαν να μελετώνται στο ακαδημαϊκό περιβάλλον, όπως οι έννοιες του πλαισίου και του site-specific (Wihstutz, 2013). Στα πρώιμα 80s ο όρος site-specific άρχισε να χρησιμοποιείται από κάποιες θεατρικές ομάδες, όπως την σημαντική πρωτοπόρο ομάδα “Brith Gof”, η οποία ιδρύθηκε το 1981, σαν μια προσπάθεια να περιγράψουν τις δικές τους συγκεκριμένες πρακτικές performance και την σχέση τους με το τοπικό περιβάλλον (Field, 2008).

Το θέατρο στον δημόσιο χώρο σε οποιαδήποτε μορφή του για πολλά χρόνια αντιμετωπιζόταν στην Ευρώπη στην καλύτερη περίπτωση με δυσπιστία και στην χειρότερη ως κάτι παράνομο. Ακόμη και στα τέλη της δεκαετίας του 70 οι performers

¹ Παρ' όλα αυτά ο Cohen-Cruz τονίζει την ανθεκτικότητα της street performance, ιδίως σε περιόδους κοινωνικής ρευστότητας- είτε προηγούμενη, είτε κατά την διάρκεια, είτε έπειτα από μετασχηματισμούς στο υπάρχον κοινωνικό status-quo. (1998:6).

και ηθοποιοί του δρόμου συλλαμβάνονταν σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες κατηγορούμενοι για επαιτεία ή προσβολή της δημόσιας αιδούς (Mason, 1992).

Ωστόσο, τα τελευταία 20 περίπου χρόνια έχει καταγραφεί μια τεράστια αλλαγή στις στάσεις απέναντι στο θέατρο στον δημόσιο χώρο. Από εκείνη την περίοδο και μετά έχουν υπάρξει σημαντικές αλλαγές στην πρόσληψη αυτού του είδους τέχνης, με πολλές περιπτώσεις, όπου οι ίδιοι οι δήμοι πια προωθούν το θέατρο ή την performance στον δημόσιο χώρο αντιμετωπίζοντας τα συχνά σαν δραστηριότητες που προσφέρουν κάτι ζωντανό και ασυνήθιστο στην ζωή της πόλης (ό.π). Ταυτόχρονα πολλά φεστιβάλ, τα οποία αφορούν αποκλειστικά το θέατρο και την performance δρόμου, καθιερώθηκαν σε πανευρωπαϊκό επίπεδο.

Η αναζήτηση μας στην βιβλιογραφία έδειξε ότι υπάρχουν ελάχιστα έως καθόλου βιβλιογραφικά δεδομένα για την ιστορία του πρόσφατου ελληνικού θεάτρου και performance του δρόμου. Γεγονός είναι ότι το ελληνικό κοινό είναι λιγότερο εξοικειωμένο από το ευρωπαϊκό σε τέτοιες δράσεις και σίγουρα το ελληνικό θέατρο δρόμου δεν απολαμβάνει ιδιαίτερη στήριξη ή αποδοχή, οικονομική ή άλλη από την εξουσία έστω και σε τοπικό επίπεδο, βασιζόμενο κυρίως στις αρχές της αυτοοργάνωσης. Οι πρώτες ελληνικές ομάδες που ασχολούνται αποκλειστικά με το θέατρο δρόμου ιδρύθηκαν την δεκαετία του '90². Γενικά, οι ελληνικές ομάδες θεάτρου δρόμου είναι λίγες και το ελληνικό θέατρο δρόμου είναι κυρίως συνδεδεμένο με κινηματικές διαδικασίες, έχοντας έντονη πολιτική διάσταση – οι παραστάσεις ή performances εκτός από τους δρόμους παρουσιάζονται σε υπαίθρια πολιτικά φεστιβάλ, σε αυτοδιαχειριζόμενες καταλήψεις κτιρίων κ.λ.π.. Εξαίρεση ίσως αποτελεί το «Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου Δρόμου», που πραγματοποιείται τα τελευταία 6 χρόνια στην Αθήνα συχνά με την στήριξη κάποιων τοπικών φορέων. Σε ό, τι αφορά το site-specific θέατρο στην χώρα μας θα λέγαμε ότι είναι σχετικά καινούργιο, αν και τα τελευταία χρόνια έχει λάβει κάποια προσοχή από τον πολιτιστικό τύπο και μάλιστα έχουν οργανωθεί και κάποια φεστιβάλ. Οι ομάδες που ασχολούνται αμιγώς με αυτό είναι ελάχιστες (ενδεικτικά αναφέρουμε την ομάδα «όχι παίζουμε»), ωστόσο αρκετές ομάδες που ασχολούνται με διάφορες εκδοχές του πειραματικού θεάτρου ανεβάζουν κατά καιρούς site-specific παραστάσεις, όπως η Ομάδα 7 με την παράσταση “Υαρί”.

² Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ομάδες θεάτρου δρόμου «Helix» και «Τζιριντζιτζούλες».

1.2. Παράσταση/performance στον δημόσιο χώρο: χαρακτηριστικά

Μιλώντας γενικά για την δημόσια παράσταση/performance και όπως επισημάναμε παραπάνω παρατηρούμε ότι μπορεί να λάβει αρκετές διαφορετικές μορφές (θέατρο δρόμου, site-specific θέατρο και performance, πολιτικό θέατρο δρόμου κ.λ.π) των οποίων κοινός παρονομαστής είναι η τέλεση ενός παραστασιακού γεγονότος, κατ'εξοχήν συνδεδεμένου με τον δημόσιο χώρο. Σύμφωνα με την Tompkins (2012:1) η δημόσια παράσταση/performance μπορεί να αναμορφώσει και να μετασχηματίσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε τον χώρο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εισβάλλει στον δημόσιο χώρο, τον καταλαμβάνει και κυρίως με έναν τρόπο καταργεί τα σύνορα ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινή ζωή (Haedicke, 2013). Η εμπειρία της «εισβολής» καταγράφεται στην μνήμη των τυχαίων ή και όχι τυχαίων θεατών μιας οποιασδήποτε παράστασης δρόμου όντας προσδεμένη με το απρόβλεπτο, το διαφορετικό, το καινούργιο. Μέσα από την παρέμβαση στην κανονικότητα των (καταναλωτικών κατά βάση) δραστηριοτήτων του δημόσιου αστικού χώρου οι καλλιτέχνες δοκιμάζουν τα όρια της τέχνης και της καθημερινής ζωής τόσο για τους ίδιους όσο και για το κοινό που τους παρακολουθεί (ό.π).

Σημαντικό χαρακτηριστικό είναι ότι το παραστασιακό γεγονός αυτού του είδους είναι προσβάσιμο σε ανθρώπους που ενδεχομένως δεν θα επέλεγαν να πάνε σε ένα αστικό θέατρο έναντι εισιτηρίου ή δεν έχουν την δυνατότητα να το κάνουν. Άρα είναι φύσει ανοιχτό σε όλους, ανεξαρτήτως φύλου κοινωνικής τάξης, ηλικίας, εθνοτικής προέλευσης ή οποιασδήποτε άλλης κοινωνικής ταξινόμησης. Επιπλέον, απευθύνεται εξίσου σε κατοίκους μιας πόλης ή μιας κοινότητας αλλά και στους επισκέπτες αυτής, ενισχύοντας συχνά ένα αίσθημα ανήκειν σε μια κοινότητα ή και στα κοινά μιας πόλης μέσα από την ίση και άνευ όρων συμμετοχή σε μια καλλιτεχνική πράξη. Η κανονιστική βάση της κοινωνικής τάξης και πειθαρχίας μοιάζει μέσα από το θέατρο αυτό να καταλύεται και να μεταβάλλεται καθώς έμμεσα ή άμεσα διατρανώνει την επιθυμία κατάληψης και χρήσης του δημόσιου αστικού χώρου, έξω από προκαθορισμένες αντιλήψεις περί «σωστής» ή νομιμοποιημένης χρήσης του. Η κοινωνικοπολιτική διάσταση αυτής της μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης δεν μπορεί να παραγνωριστεί. Η όποια παράσταση/performance δρόμου δεδομένης της «ανοιχτότητας» της μοιάζει να προσφέρει πολλά περισσότερα από απλή ψυχαγωγία στο τυχαίο ή και στο λιγότερο τυχαίο κοινό της. Μέσα από την αλληλεπίδραση που απορρέει από την δυναμική της δημόσιας καλλιτεχνικής παρέμβασης φαίνεται να

δίνει την ευκαιρία για μια περισσότερο πολιτικοποιημένη πρόσληψη όχι μόνο της καθημερινότητας αλλά και της ίδιας της τέχνης, καθώς η ίδια η δημόσια τέχνη που

κινείται στην σφαίρα του εξωθεσμικού είναι από μόνη της μια πράξη με αναμφισβήτητες κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις.

Επιπλέον, μια δημόσια παράσταση/performance είναι από την φύση της «δημοκρατική», καθώς οι θεατές διατάσσονται συνήθως σε έναν κύκλο και την καλύτερη θέα προς το δρώμενο καταλαμβάνει όποιος έχει έρθει νωρίτερα ανεξάρτητα από το ποιος είναι. Μια νέα ακολουθία της τάξης διαμορφώνεται μέσα από αυτήν την ίση μεταχείριση των θεατών. Επίσης, σημαντικό ως προς την χωροθέτηση μιας παράστασης θεάτρου δρόμου είναι το όριο ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς, το οποίο σε αντίθεση με μια συμβατική παράσταση παραδοσιακού θεάτρου είναι δυσδιάκριτο, διαχέοντας ή καταργώντας τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινότητα. Σε πολλές παραστάσεις αυτού του είδους οι θεατές έχουν την δυνατότητα να συμμετέχουν άμεσα στα δρώμενα που διαδραματίζονται μπροστά τους προσεγγίζοντας με τον τρόπο αυτό το καλλιτεχνικό γεγονός με έναν εντελώς βιωματικό τρόπο. Το στοιχείο αυτό είναι κρίσιμο, καθώς επιτρέπει μια πολύ μεγαλύτερη σύνδεση και αλληλεπίδραση ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους θεατές, οδηγώντας παράλληλα τους καλλιτέχνες σε μια πιο ανοιχτή προσέγγιση του καλλιτεχνικού συμβάντος δεδομένου ότι καλούνται μεταξύ άλλων να διαχειριστούν οτιδήποτε αναπάντεχο μπορεί να συμβαίνει εκείνη την ώρα στον δημόσιο χώρο (Mason 1992, Harisson-Pepper 1990). Επιπλέον, φαίνεται πως το θέατρο και η performance στον δημόσιο χώρο φανερώνουν μια διάθεση επανα-οικειοποίησης της πόλης, του δημόσιου χώρου αλλά και επανα-νοηματοδότησης του.

Μέσα από την παρουσίαση του σε έναν δημόσιο χώρο, όπως είναι ο δρόμος ή μια πλατεία, το θέατρο πέρα από τον φυσικό δημόσιο χώρο στα πλαίσια του οποίου επιτελείται, δομεί έναν συμβολικό δημόσιο χώρο, ο οποίος αρχίζει να αποκτά συγκεκριμένες διαστάσεις και προεκτάσεις, καθώς όπως θα δούμε στην συνέχεια, συμβολοποιείται στην συνείδηση τόσο των θεατών όσο και των καλλιτεχνών. Όπως επισημαίνει ο Mason (1996: 308) η συμμετοχή σε οποιαδήποτε performance δρόμου δίνει όχι μόνο στους καλλιτέχνες αλλά και στους θεατές την αίσθηση ότι ο χώρος τους ανήκει, ότι μπορούν να τον ελέγξουν και να τον χειριστούν όπως θέλουν.

1.3. Το site-specific θέατρο: περιεχόμενο και ορισμοί

Μια μορφή θεάτρου σε δημόσιο χώρο είναι και το site-specific θέατρο και performance. Πρόκειται για μια μορφή δημόσιας performance που είναι άρρηκτα συνδεδεμένη νοηματικά, αφηγηματικά και σκηνογραφικά με κάποιον χώρο συνήθως εξωτερικό, στον οποίο και παρουσιάζεται. Όπως επισημαίνει σχετικά ο Mason στο site-specific θέατρο «η παράσταση σχεδιάζεται για μια ορισμένη τοποθεσία» (1992: 134).³ Η έννοια του site-specific μπορεί κατά συνέπεια να γίνει αντιληπτή με όρους μιας διαδικασίας κατά την οποία ένα site-specific καλλιτεχνικό δημιούργημα μπορεί να ορίσει τον εαυτό του μέσα από ποιότητες και νοήματα, «τα οποία παράγονται μέσω συγκεκριμένων σχέσεων ανάμεσα σε ένα αντικείμενο ή μια δράση και την θέση που καταλαμβάνει στον χώρο» (Kaye, 2000: 3). Έτσι, η site specific τέχνη διεκδικεί ουσιαστικά μια ορισμένη σχέση με την τοποθεσία της (ό.π). Πιο αναλυτικά, η site-specific performance ορίζεται από τους Pearson και Shank (2001) ως εξής:

Οι site-specific performances συλλαμβάνονται για, διοργανώνονται εντός και προετοιμάζονται από τα στοιχεία των καθιερωμένων χώρων, των υπαρχόντων κοινωνικών τοποθεσιών, τόσο των χρησιμοποιημένων όσο και των αχρηστευμένων. Βασίζονται τόσο για την σύλληψη τους όσο και για την ερμηνεία τους, πάνω στην περίπλοκη συνύπαρξη, επίθεση και αλληλοδιείσδυση ενός αριθμού αφηγήσεων και αρχιτεκτονικών, ιστορικών και σύγχρονων, σε δύο βασικές εντολές: αυτή η οποία είναι του χώρου, των εγκαταστάσεων του και των εξαρτημάτων του και αυτή που έρχεται στον χώρο: η performance και η σκηνογραφία της: από αυτό που προϋπάρχει της δουλειάς και αυτό που είναι η δουλειά: του παρελθόντος και του παρόντος. Είναι αδιαχώριστες από τους χώρους τους, τα μόνα πλαίσια εντός των οποίων είναι κατανοητές. Η performance επανατοποθετεί σε εννοιολογικό πλαίσιο τέτοιους χώρους: είναι η πιο πρόσφατη κατοχή μιας τοποθεσίας, στην οποία άλλες κατοχές-τα υλικά τους ίχνη και οι ιστορίες τους- είναι ακόμη εμφανείς: ο χώρος δεν είναι απλά ένα ενδιαφέρον ή αδιάφορο παρασκήνιο. Τα πολλαπλά νοήματα και αναγνώσεις της

³ Όπως αναφέρει και η Lacy «Η site-specific τέχνη, όπως η τέχνη στους δημόσιους χώρους άρχισε να ονομάζεται, έχει σχεδιαστεί για έναν ορισμένο χώρο, λαμβάνοντας υπόψη της τις φυσικές και οπτικές ποιότητες της τοποθεσίας» (1994:23).

παράστασης και του χώρου αναμειγνύουν, διορθώνουν και αποκαλύπτουν το ένα το άλλο.

(2001:23)

Σε παρόμοιους δρόμους κινείται και η προσέγγιση του Kaye (2000:11) σύμφωνα με τον οποίο η site-specific τέχνη «συχνά δουλεύει για να επερωτά τις αντιθέσεις ανάμεσα στον χώρο και την performance». Όπως διαπιστώνουμε, η προσέγγιση αυτή όπως και η παραπάνω των Pearson and Shank υπογραμμίζει την αλληλοσυσχέτιση ανάμεσα στον χώρο και την performance, καθώς αυτά τροφοδοτούν το ένα το άλλο και το αποτέλεσμα της σχέσης μεταξύ τους παραμένει ανοιχτό σε ερμηνείες και νοηματοδοτήσεις.

1.4 Χώρος: κοινωνική και συμβολική διάσταση

Η κοινωνική διάσταση του χώρου έχει κυρίως μελετηθεί από τον Henri Lefebvre, ο οποίος βλέπει το κοινωνικό με το χωρικό σαν αδιαχώριστα. Οι κοινωνικές σχέσεις γεννιούνται και υπάρχουν μόνο σε συνάρτηση με τον χώρο. Έτσι, για τον Lefebvre (1991) η αντίσταση στις κυρίαρχες κοινωνικές σχέσεις είναι αποτελεσματική μόνο όταν ο χώρος μπορεί να νοηματοδοτηθεί με διαφορετικούς τρόπους- μέσα από προϊόντα της φαντασίας, όπως προβολές, σύμβολα και ουτοπίες. Ο Lefebvre (1991) μιλάει για τους «χώρους αντιπροσώπευσης» (representational spaces) που αφορούν συμβολισμούς, οι οποίοι συνδέονται με την πιο περιθωριοποιημένη ή underground πλευρά της κοινωνικής ζωής. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει (1991:33) ότι «οι χώροι αντιπροσώπευσης, ενσωματώνοντας περίπλοκους συμβολισμούς, μερικές φορές κωδικοποιημένους, μερικές φορές όχι, συνδέονται με την περιθωριοποιημένη ή «υπόγεια» πλευρά της κοινωνικής ζωής, όπως επίσης και με την τέχνη»⁴. Συνεχίζοντας ο Lefebvre (1991: 39) υποστηρίζει ότι ο χώρος αντιπροσώπευσης είναι ο χώρος «που ζει μέσα από τις εικόνες και σύμβολα που συνδέονται μαζί του και κατά συνέπεια ο χώρος των “κατοίκων” και των “χρηστών” του, όπως επίσης και ορισμένων καλλιτεχνών. Αυτός είναι ο κυρίαρχος- και κατά συνέπεια παθητικά βιωμένος- χώρος, τον οποίο η φαντασία επιδιώκει να αλλάξει και να οικειοποιηθεί. Επικαλύπτει τον φυσικό χώρο, κάνοντας συμβολική χρήση των αντικειμένων του».

⁴ Για τον Lefebvre ο πολιτισμός παράγεται και καθορίζεται από αυτό που ονομάζει «υπερ-πολυπλοκότητα του κοινωνικού χώρου» (1991:88).

Οι χώροι αντιπροσώπευσης του Lefebvre ενσωματώνουν κατά συνέπεια συμβολικά νοήματα και μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Nas (2006:8) οι δείκτες και οι κομιστές αυτών είναι επίσης τα φεστιβάλ και οι performance δρόμου..

Κάθε χώρος ορίζεται μεταξύ άλλων από τις ρουτίνες που απορρέουν από την λειτουργία και την χρήση τους, δηλαδή τις ρουτίνες που αφορούν από την συνηθισμένη χρήση τους (Simpson, 2011). Οι αντιπροσωπεύσεις του χώρου (representations of space) του Henri Lefebvre (1991: 33) «συνδέονται με τις σχέσεις παραγωγής και την έννοια της τάξης, που αυτές οι σχέσεις επιβάλλουν». Πρόκειται κατά συνέπεια για παγιωμένες σχέσεις, οι οποίες επιβάλλουν μια σειρά από «πειθαρχήσεις» σε μια καθιερωμένη χωρική τάξη. Ο Simpson (2011: 471) εκκινώντας από την παραπάνω παραδοχή του Lefebvre υποστηρίζει ότι μπορούμε να αξιοποιήσουμε την έννοια της αντιπροσώπευσης του χώρου ώστε να προσεγγίσουμε «τον τρόπο με τον οποίο οι δρόμοι αντιπροσωπεύονται στις κανονικότητες που υπάρχουν γύρω από την performance δρόμου και πως αυτό μπαίνει σε σχέσεις με αυτές και κατά συνέπεια επηρεάζει όλες τις χωρικές πρακτικές των διαφορετικών χρηστών του δρόμου (καταναλωτές, τουρίστες, καλλιτέχνες) που δρουν για να παράγουν και να αναπαράγουν μια γενική χωρική τάξη ενός τέτοιου χώρου». Αυτό που ενδιαφέρει εμάς είναι πως η δημόσια performance/παράσταση μπορεί να παρέμβει σε αυτήν την παγιωμένη τάξη παράγοντας χώρους αντιπροσώπευσης (representational spaces), δηλαδή χώρους νέους, ενεργητικά και όχι παθητικά πια βιωμένους μέσα από την επέμβαση της φαντασίας με την βοήθεια της τέχνης. Σε επίπεδο μικροπολιτικής τέτοιες δραστηριότητες όπως το θέατρο δρόμου και η site-specific performance μπορούν έστω και σε ένα τοπικό επίπεδο να ανοίξουν τον δρόμο για μια διαφορετική καθημερινή ζωή, όπου το άναρχο ή το απρόβλεπτο μπορούν να έχουν θέση (Simpson, 2011). Όπως μάλιστα επισημαίνει ο Lefebvre (1992:87) η καθημερινή ζωή αποτελεί ένα «γόνιμο έδαφος» όπου το διαφορετικό μπορεί να βρει τον χώρο για να αναδυθεί.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι, μεταξύ άλλων, η επέμβαση της φαντασίας και η συμβολοποίηση του χώρου επιτρέπει στις πόλεις να έχουν έναν πιο «δημοκρατικό» χαρακτήρα, καθώς ο καθένας μπορεί να γίνει παραγωγός νέων νοημάτων για αυτές. Η άποψη αυτή περί νοηματοδότησης του χώρου, όπως διαπιστώνει σχετικά ο Ζαϊμάκης (2009) φαίνεται να αντλεί στοιχεία από την φαινομενολογία και την φιλοσοφία του Merleau-Ponty σύμφωνα με την οποία ο χώρος συνιστά «μια υπαρξιακή και φαινομενολογική κατάσταση στην οποία το κοινωνικό

φανερόνεται μέσα από διαδικασίες που συμβολοποιούν και ερμηνεύουν κοινωνικές εμπειρίες, μετασχηματίζοντας τις σε συμβολοποιημένες υλικές μορφές και κοινωνικές πρακτικές» (ό.π: 344).

Γενικά, σήμερα ο χώρος ως έννοια έχει υποστεί μία σειρά από περίπλοκες νοηματοδοτήσεις και εκλαμβάνεται πλέον ως ένα παλίμψηστο στο πλαίσιο του οποίου η έννοια της ταυτότητας, της ετερότητας και της πολλαπλότητας βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία ανασυγκρότησης με κοινωνικοπολιτισμικούς και κοινωνικοοικονομικούς όρους (Σπυριδάκης, 2009). Διάφορες προσεγγίσεις της έννοιας του χώρου έχουν καταγραφεί με την κonstruktivistική να μας απασχολεί περισσότερο στην παρούσα εργασία. Σύμφωνα με την παραπάνω αντίληψη ο χώρος απέκτησε μια ιδιαίτερως χρήσιμη οπτική καθώς: «δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως το συγκεκριμένο ουδέτερο πλαίσιο του πολιτισμού με την φυσική, γεωγραφική ή γεωμετρική του έννοια αλλά μέσω της παρέμβασης των δρώντων υποκειμένων συγκροτείται ως βιωμένος χώρος» (Δαλκαβούκης, Δρίνης 2009: 313). Η άποψη αυτή φαίνεται να συνδυάζεται με την παραπάνω ανάλυση του Lefebvre αν και διαφέρει ως προς το ότι ο χώρος για τον Lefebvre τελικά βιώνεται ενεργητικά και όχι παθητικά από τους χρήστες του μέσα από την παρέμβαση της φαντασίας και την πρόσδεση του σε μια νέα και ελεύθερη συμβολική διάσταση. Φαίνεται ότι η τέχνη μπορεί να επιτελέσει αυτόν τον σκοπό δίνοντας νέες σημασίες και διαστάσεις σε κάτι που ήταν μέχρι πρότινος απρόσωπο. Η αντιμετώπιση του χώρου ως «βιωμένου χώρου» ανοίγει τον δρόμο για την προσέγγιση του ως «παλίμψηστου». Η εισαγωγή της έννοιας του παλίμψηστου έχει να κάνει με τις πολλαπλές εγγραφές πάνω σε αυτόν, «δηλαδή τα στοιχεία που συγκροτούν την εκάστοτε πολιτισμικά προσδιορισμένη χρήση του χώρου, με την εγγραφή της ανθρώπινης δράσης στον χώρο να μην είναι ενιαία ούτε ομοιόμορφη, αλλά να εξαρτάται από τους κοινωνικούς συσχετισμούς, την κινητικότητα των συλλογικών υποκειμένων και τις πολιτισμικές και κοινωνικές συνιστώσες που την προσδιορίζουν» (ό.π.: 314). Εκτός από ένα παλίμψηστο πολλαπλών πολιτισμικών και κοινωνικών εγγραφών ο δρόμος είναι επίσης και ένα παλίμψηστο νόμων, κωδίκων και τάξεων έχοντας όμως ταυτόχρονα την δυναμική να μετατραπεί σε κάτι διαφορετικό εάν κάποιος ή κάτι μπει μέσα και προσπαθήσει να διαταράξει την κανονικότητα των ρουτινών του (Harrison-Pepper, 1990). Το ζήτημα του δημόσιου αστικού χώρου και των χρήσεων του θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία σαν ένα πεδίο πολιτισμικής και κοινωνικής διάδρασης και αλληλεπίδρασης μέσα από τις πρακτικές του site-specific θεάτρου.

Σύμφωνα με τους Ehrenfeucht & Loukaitou-Sideris (2007: 106) ο δημόσιος χώρος και η προσβασιμότητα του μπορεί ουσιαστικά να μετρηθεί από τον βαθμό που οι άνθρωποι έχουν πρόσβαση σε αυτόν χωρίς άδεια, διατυπωμένη ή εννοούμενη και στον οποίο μπορούν ελεύθερα να αποφασίσουν για το πώς να διαχειριστούν τους εαυτούς τους. Παρ' όλα αυτά η ύπαρξη ενός απόλυτου δημόσιου χώρου είναι αδύνατη καθώς όλοι χώροι έχουν περιορισμούς, φυσικούς νομικούς και κοινωνικούς στην πρόσβαση και την χρήση τους και ο τρόπος που αυτοί λειτουργούν είναι μια αξιολόγηση που γίνεται συγκριτικά με άλλους χώρους (ό.π: 106). Ο Mitchell με την σειρά του (1995: 115) διακρίνει τους χρήστες του δημόσιου αστικού χώρου σε δύο μεγάλες κατηγορίες «από την μία πλευρά σε αυτούς που επιδιώκουν τον έλεγχο και την τάξη και από την άλλη σε αυτούς που αναζητούν χώρους για αδιαμεσολάβητη αλληλεπίδραση και αντιδραστική πολιτική δραστηριότητα». Στους τελευταίους σίγουρα θα μπορούσαμε να εντάξουμε και όσους πραγματοποιούν παντός είδους καλλιτεχνικές δραστηριότητες στον δρόμο δεδομένου ότι ακόμα και αν η τέχνη που ασκούν δεν είναι αμιγώς πολιτική ως προς το περιεχόμενο της διεκδικούν ένα πεδίο αδιαμεσολάβητης αλληλεπίδρασης με το κοινό. Όπως αναφέρει σχετικά ο Tenenbaum υπογραμμίζοντας τον δημοκρατικό χαρακτήρα παρόμοιων δράσεων στον αστικό χώρο (1995: 1-2) η performance δρόμου «είναι ένα αστικό τελετουργικό που προκαλεί τον τρόπο που σκεφτόμαστε για τον δημόσιο χώρο προωθώντας άμεσες, δημοκρατικές και προσωπικές συναντήσεις».

1.5. Η τέχνη στον δημόσιο αστικό χώρο: θεωρητικές προσεγγίσεις

Η Haedicke (2013:2) επισημαίνει ότι ο δημόσιος χώρος αποτελεί ένα πεδίο αμφισβήτησης και αμφισημίας τόσο ως έννοια όσο και σαν περιεχόμενο. με τους καλλιτέχνες του δρόμου «συχνά να επιδιώκουν την κατάλυση κανονιστικών κωδίκων συμπεριφοράς όσο και παγιωμένων κοινωνικών κατασκευών μέσα από την τέχνη τους». Οι στόχοι των παραπάνω καλλιτεχνών μπορεί να είναι η αντίσταση τόσο σε πολιτικο-κοινωνικούς και καλλιτεχνικούς θεσμούς, αλλά μπορεί επίσης να είναι «η συνεργασία με αυτούς τους θεσμούς σε πρωτοβουλίες που στοχεύουν στην εξέλιξη της κοινότητας, την αστική αναγέννηση και εν τέλει την δημιουργία δημόσιων χώρων που να ευνοούν την συμμετοχή και τον διάλογο» (Headicke 2013: 3).

Η δυναμική της τέχνης να αναμορφώσει οτιδήποτε είναι ορατό είναι αναμφισβήτητη, με το ερώτημα πως τέτοιες παρεμβάσεις «μπορούν να ανασυνθέσουν

πολιτικούς χώρους» (Beyes, 2010). Το βασικό ζήτημα που αναδύεται είναι το τι οι παρεμβάσεις του θεάτρου του δρόμου κάνουν παρά τι είναι. Ένα εννοιολογικό πλαίσιο που σχετίζεται με τις ιδέες του Jacques Rancière για την αδιαχώριστη φύση των αισθητικών και πολιτικών διαστάσεων των παρεμβάσεων δρόμου βοηθάει στην κατανόηση του τι πραγματικά κάνει η τέχνη του δρόμου. Όπως επισημαίνει η Haedicke (2013: 4) η τέχνη και η πολιτική είναι για τον Rancière πράξεις παρέμβασης που αμφισβητούν το status quo προκαλώντας την φυσική ιεραρχική τάξη των ατόμων ή των ιδεών και δίνοντας φωνή σε εκείνους που συνήθως δεν ακούγονται. Πιο συγκεκριμένα, ο Rancière έχει επισημάνει ότι «οι καλλιτεχνικές πρακτικές είναι τρόποι 'του να δρας και να δημιουργείς', οι οποίες παρεμβαίνουν στην γενική διανομή τρόπων του να δρας, όπως επίσης και στις σχέσεις που οι τελευταίοι διατηρούν με καθιερωμένους τρόπους του να είσαι και μορφές οπτικότητας» (Rancière, 2004:13). Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι οι καλλιτεχνικές δράσεις, τις οποίες ο Rancière ονομάζει τρόπους, παρεμβαίνουν στην κανονικότητα και σε οτιδήποτε είναι ορατό στο αστικό περιβάλλον ή οπουδήποτε αλλού θέτοντας υπό αμφισβήτηση ή διαταράσσοντας παγιωμένες σχέσεις, αντιλήψεις και πρακτικές. Κατά συνέπεια, μέσα από την δημιουργία μιας νέας αισθητικής εμπειρίας για το κοινό, όπως την προσφέρουν οι διάφορες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις διαφοροποιούνται και οι αντιλήψεις του κοινού για ζητήματα κοινωνικά ή πολιτικά.

Οι ιδέες του Rancière μας προσφέρουν μια θεωρητική βάση από την οποία μπορούμε να εξετάσουμε τις σύγχρονες παρεμβάσεις των καλλιτεχνών του δρόμου βασιζόμενοι όχι τόσο στο περιεχόμενο αυτών αλλά κυρίως στις πρακτικές τους. Ο δημόσιος χώρος μέσα από τις παραπάνω πρακτικές επαναδιαμορφώνεται και επαναπροσδιορίζεται. Έτσι, οι καλλιτέχνες μπορεί να επιλέξουν όχι να μεταφέρουν ένα αμιγώς πολιτικό μήνυμα ή να αντιπροσωπεύουν πολιτικά μηνύματα μέσα από την δουλειά τους, αλλά αντίθετα να παρέμβουν μέσα από «υλικές ανακατατάξεις των σημείων και των συμβόλων» (Rancière, 2004:63) σε δημόσιους χώρους ώστε οι θεατές να επαναξιολογήσουν οτιδήποτε εμπίπτει στην αντίληψη τους. Ο Rancière έχει τονίσει ότι η τέχνη δεν συνδέεται κατ' ανάγκη με πολιτικό περιεχόμενο λέγοντας ότι:

Η τέχνη δεν είναι πολιτική χρωστώντας στα μηνύματα και τα συναισθήματα που μεταφέρει σχετικά με την κατάσταση πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων. Ούτε είναι πολιτική χρωστώντας στον τρόπο που αντιπροσωπεύει κοινωνικές δομές, διαμάχες ή ταυτότητες. Είναι πολιτική εξαιτίας της απόστασης που με σεβασμό παίρνει από αυτές τις λειτουργίες. Είναι πολιτική στο μέτρο που πλαισιώνει όχι μόνο

δουλειές ή μνημεία, αλλά επίσης ένα συγκεκριμένο κέντρο αισθήσεων χώρου-χρόνου, καθώς αυτό το κέντρο προσδιορίζει τρόπους να είσαι μαζί ή χωριστά, να είσαι μέσα ή έξω, μπροστά ή στην μέση κ.λ.π.

(Rancière στον Wihstutz, 2013: 5)

Συνεπώς, οι καλλιτέχνες δεν κάνουν κατ' ανάγκη πολιτική τέχνη αλλά «κάνουν τέχνη με πολιτικό τρόπο» (Haedicke, 2013:6). Αυτό αναφέρεται μεταξύ άλλων και στην αναδιαμόρφωση της αισθητικής εμπειρίας του κοινού μέσα από έναν φανταστικό κόσμο που όμως προβάλλεται μέσα στον κόσμο της καθημερινής ζωής με τον θεατή να συμμετέχει όχι μόνο με την φυσική του παρουσία «αλλά κατά κύριο λόγο με την φαντασία του σε δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα ταυτόχρονα σε έναν αληθινό δημόσιο χώρο και σε έναν μυθοπλαστικό θεατρικό χώρο» (ό.π: 6). Άλλωστε και παρότι κάθε παράσταση εγγράφεται σε μια τοποθεσία και έναν χώρο μέσα σε μια ορισμένη κοινωνική τάξη, «ένα καλλιτεχνικό συμβάν μπορεί να πάρει αποστάσεις από αυτήν την τάξη ή ακόμα και να την «προικίσει» με ουτοπικές ποιότητες» (Wihstutz, 2013: 3).

Το θέατρο του δρόμου δεν αρκείται σε μια διαδραστική ανταλλαγή ανάμεσα στο κοινό και τον ηθοποιό. Βασίζεται στην κοινωνική συμμετοχή του κοινού και «στην αλλαγή ενός οικείου τόπου» (Haedicke, 2013: 8) με αυτού του είδους τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις να «καταλαμβάνουν» μέρη που δεν είναι κατ' ανάγκη συνδεδεμένα με την τέχνη και προκαλώντας τις διακρίσεις ανάμεσα σε αυτό που είναι και αυτό που δεν είναι τέχνη, όπως συχνά συμβαίνει και με το site-specific θέατρο. Συχνά, όπως διάφοροι θεωρητικοί επισημαίνουν η πολιτική δύναμη της δημόσιας τέχνης σε όποια μορφή βασίζεται σε μια αναπάντεχη συνάντηση ανάμεσα σε ένα κοινό και ένα έργο τέχνης που βρίσκεται στον δημόσιο χώρο. Έτσι, οι παρεμβάσεις των καλλιτεχνών δρόμου συχνά λειτουργούν σαν ένα είδος «ακτιβισμού της αλλαγής» μετατρέποντας ταυτόχρονα την έννοια του κοινού, καθώς από παθητικούς παρατηρητές μεταβάλλονται μέσα από την εισβολή της τέχνης στην καθημερινή ζωή. (ό.π: 9).

Ο Beyes (2010) επισημαίνει ότι αυτό που κάνει τις πόλεις ενδιαφέρουσες είναι η «φανταστική» τους γεωγραφία, οι πιθανότητες για «μεταβατικούς» χώρους, που αφήνουν χώρο για μεταβολές και ανακατατάξεις που διαμορφώνουν και επαναδιαμορφώνουν διαρκώς την αστική ζωή των πολιτών. Θα μπορούσαμε με βάση τα παραπάνω εύκολα να ισχυριστούμε ότι μια αναπάντεχη καλλιτεχνική πράξη στον

δημόσιο χώρο όπως το θέατρο, αφήνει περιθώριο για την δημιουργία τέτοιων μεταβατικών χώρων.

Ο McKenzie (1998:218) υποστηρίζει ότι η performance είναι «μια μέθοδος ενσώματης δραστηριότητας που μεταβάλλει, προκαλεί ή αντιστέκεται στις υπάρχουσες κοινωνικές δομές». Μέσα σε ένα πλαίσιο ριζοσπαστικής αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο κοινό και τον καλλιτέχνη ο Beyes με την σειρά του τονίζει ότι ο χώρος είναι διαρκώς «ένας χώρος υπό κατασκευή και κατά συνέπεια ανοιχτός, παρά το ότι ο αστικός χώρος είναι κατά βάση ένας χώρος που σε μεγάλο βαθμό έχει υποστεί παρεμβάσεις που προσπαθούν να τον κάνουν στατικό, ταξινομημένο και σταθερό» (Beyes, 2010: 236). Συμπερασματικά, από την βιβλιογραφική μας επισκόπηση διαπιστώνουμε ότι η κοινωνική αλλά και η πολιτική διάσταση είναι παρούσες σε όλες τις προσεγγίσεις της τέχνης στον δημόσιο χώρο, είτε αυτή έχει παραστασιακή μορφή όπως το site specific θέατρο είτε όχι, καθώς επίσης τονίζεται ο ρόλος του θεατή σε τέτοιου είδους παρεμβάσεις, ο οποίος παρουσιάζεται με έναν τρόπο να ενεργοποιείται κοινωνικά, να συμμετέχει και να βιώνει με έναν καινούργιο και εντελώς διαφορετικό τρόπο την ζωή στην πόλη μέσα από την παρακολούθηση μιας δημόσιας καλλιτεχνικής πράξης. Ωστόσο, σημαντικό είναι το πολιτικό δεν είναι πάντα ρητά διατυπωμένο ως μια συγκεκριμένη δήλωση από τους καλλιτέχνες ή ως ένα συγκεκριμένο περιεχόμενο ή μορφή αλλά συνδέεται κυρίως με τα όσα συμβαίνουν και προκύπτουν από την επαναδιαπραγμάτευση της αισθητικής, κοινωνικής και αστικής εμπειρίας των θεατών.

Σημαντικό είναι λοιπόν το τι ακριβώς συμβαίνει όταν ο δημόσιος χώρος μετατρέπεται σε έναν χώρο performance, όταν το απρόβλεπτο και απρογραμματίστο εισβάλλει στις «προγραμματισμένες» χρήσεις του αστικού χώρου και στην καθημερινότητα της ζωής στην πόλη.

Η έννοια της καθημερινής ζωής αξιοποιήθηκε από θεωρητικούς όπως ο Lefebvre και ο De Certeau, αναφερόμενοι κυρίως στις ρουτίνες που απορρέουν από την λειτουργία και την χρήση των χώρων της πόλης, δηλαδή τις ρουτίνες που αφορούν από την συνηθισμένη χρήση τους (Simpson, 2011). Κρίσιμο είναι να δούμε πως αυτού του είδους η αδιαμεσολάβητη και ανοιχτή καλλιτεχνική έκφραση ανοίγει όντως το έδαφος για να αναδυθεί κάτι νέο στην καθημερινή ζωή, ένας πυρήνας δημιουργικότητας και διαφορετικής πρόσληψης της ζωής στην πόλη και των κοινωνικών σχέσεων που γεννιούνται στα πλαίσια της. Σημασία έχει να διαπιστώσουμε πώς οι ίδιοι οι συμμετέχοντες σε αυτές της μικρές νησίδες

«αντίστασης» βιώνουν αυτήν την ανάδυση ενός νέου κοινωνικού χώρου, μια συνάντησης που συχνά αψηφά τους καθιερωμένους περιορισμούς στην χρήση, την πρόσβαση και την νοηματοδότηση του δημόσιου χώρου. Με βάση τους παραπάνω προβληματισμούς διαμορφώθηκε και το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας.

1.6. Το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στο να σκιαγραφήσει τις αντιλήψεις των καλλιτεχνών του θεάτρου δρόμου σχετικά με την λειτουργία που θεωρούν ότι το θέατρο που υπηρετούν επιτελεί με καλλιτεχνικούς και κοινωνικοπολιτικούς όρους.

Στόχος είναι να καταγράψει τις πρακτικές τους καθώς και να αναδείξει την σημασία της χωρικότητας, ειδικότερα της σημασίας του δημόσιου χώρου σαν ένα πεδίο ελεύθερης καλλιτεχνικής παρέμβασης καθώς και ρηξικέλευθης πολιτιστικής αλλά και πολιτικής αλληλεπίδρασης. Έτσι μέσα από ημι-δομημένες συνεντεύξεις θα μελετήσουμε τόσο τις αντιλήψεις όσο και τις πρακτικές των καλλιτεχνών δρόμου. Η υπόθεση μας είναι ότι ο αστικός δημόσιος χώρος μέσω της δημόσιας παράστασης/θεάτρου λειτουργεί σαν ένας «βιωμένος» χώρος, που τόσο για τους καλλιτέχνες όσο και για τους θεατές φαίνεται να συγκροτεί νησίδες αντίστασης και νέας πρόσληψης τόσο της τέχνης όσο και της ζωής στην πόλη, δεδομένου ότι λειτουργεί έξω από κανονιστικές, θεσμικές νόρμες και αντιλήψεις περί «αποδεκτών» χρήσεων του αστικού χώρου μεταβάλλοντας παράλληλα την καθημερινότητα της πόλης.

Εντέλει μας ενδιαφέρει τι ακριβώς οι καλλιτέχνες θεωρούν ότι συμβαίνει όταν ο δημόσιος χώρος μετατρέπεται σε έναν χώρο performance, έναν χώρο ανοιχτής και αδιαμεσολάβητης καλλιτεχνικής έκφρασης και αλληλεπίδρασης. Ο χώρος λοιπόν στην εργασία επιχειρείται να εξεταστεί σαν ένα κοινωνικό πεδίο αντίστασης και διατάραξης των κανονικοτήτων του αστικού χώρου μέσα από τις συνήθειες και πρακτικές που προβάλλονται σε αυτόν από τις ομάδες που συγχρωτίζονται μέσα του, καθώς και τις νοηματοδοτήσεις αλλά και νέες χρήσεις, που επιτελούν οι παραπάνω ομάδες, προσπαθώντας παράλληλα να διαπιστώσουμε εάν η προσωρινή έστω οικειοποίηση του χώρου μπορεί να γεννήσει νέες κοινωνικές σχέσεις και ενδεχομένως μέσα από αυτές την επιθυμία για πιο μόνιμες παρεμβάσεις «επανα-οικειοποίησης» του χώρου τόσο από το κοινό όσο και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες.

Κεφάλαιο Δεύτερο: Μεθοδολογία

2.1. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα

2.1.1 Η Ομάδα 7 και η παράσταση “Yari, a very nice place”

Η έρευνα της παρούσας εργασίας πραγματοποιήθηκε ως μελέτη περίπτωσης μιας παράστασης με τίτλο “Yari, a very nice place”, που παρουσιάστηκε από μια ομάδα θεάτρου η οποία πειραματίζεται με το σύγχρονο μεταμοντέρνο θέατρο έχοντας μεταξύ άλλων ασχοληθεί με το θέατρο δρόμου και την site-specific performance. Πρόκειται για την Ομάδα 7 που σύμφωνα με τον επίσημο ιστότοπο της⁵ αποτελεί μια καλλιτεχνική ένωση που διερευνά τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της χώρας σ’ ένα διάλογο με τις φόρμες και τις μεθόδους του μεταμοντέρνου θεάτρου.

Πήρε το όνομά της από τον αριθμό των θανάσιμων αμαρτημάτων, τα οποία και αποτέλεσαν το θέμα της πρώτης παράστασης που παρουσίασε το 2003 στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Στην πορεία, η ομάδα διευρύνθηκε με την συμμετοχή ηθοποιών, εικαστικών, φωτογράφων και μουσικών, οι οποίοι δουλεύουν μόνιμα ή περιστασιακά και με εναλλασσόμενους ρόλους στην ομάδα. Η Ομάδα 7 δεν διαθέτει μόνιμη θεατρική στέγη και δεν έχει επιχορηγηθεί ποτέ από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Σε μια μόνιμη ερευνητική διαδικασία, που σκοπό έχει να συνδυάσει τις σύγχρονες μεταμοντέρνες θεατρικές μεθόδους με την ανάδειξη της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας της πατρίδας μας, η Ομάδα 7 πειραματίζεται με την αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης, μέσα από την χρήση και μερικές φορές, ανατροπή κλασσικών μεθόδων και τεχνικών, (υποκριτικής, αυτοσχεδιασμού, σωματικού θεάτρου, θεάτρου της επινόησης, θεάτρου δρόμου κλπ).

Βασική επιθυμία της ομάδας, είναι ο συλλογικός χαρακτήρας στη δημιουργική διαδικασία διαφορετικών ως και αντίθετων, αισθητικών, μέσα από την προσωπική έκφραση του κάθε συντελεστή, νέου ή παλαιότερου συνεργάτη. Η σύμπραξη επίσης συντελεστών ή ολόκληρων ομάδων που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν

⁵ <https://sites.google.com/site/omadaepta17071966/>

‘αυτοτελώς’ σε τομείς μιας παραγωγής μας, πχ. Φώτα, σκηνικά, μουσική κλπ, καταθέτοντας την δική τους αισθητική, με κοινό στόχο το ‘ πάντρεμά ’ σε μια ενιαία παράσταση, είναι ένα επιπλέον ζητούμενο της πορείας της.

Τέλος, σημαντικό στοιχείο στην έρευνα της Ομάδας 7 είναι ο ρόλος του θεάτρου – και ο δικός της κατά συνέπεια- στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, και η αλληλεπίδρασή τους, όπως και το είδος της σχέσης και παρουσίας που μπορεί να έχει στην διεθνή σκηνή.

Η παράσταση “Yapı” πραγματοποιήθηκε σε τρεις διαφορετικές εκδοχές από τον Φεβρουάριο μέχρι την άνοιξη του 2013. Αρχικά , οι εκδοχές 1 και 2 εκτυλίχθηκαν σε δύο χώρους σε διαδρομές στην πόλη με πολλές στάσεις που ξεκινούσαν από τον σταθμό του Ελαιώνα μέχρι το θέατρο Βυρσοδεψείο και από τον σταθμό της Ακρόπολης ως τον Κινητήρα Studio αντίστοιχα, καταλήγοντας στη δύση του ήλιου. Είκοσι επτά συντελεστές πήραν μέρος στη διαδρομή από το Βυρσοδεψείο μέχρι τον Κινητήρα Studio. Παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν επίσης στην παλαιά πόλη της Χαλκίδας και στην Πάτρα, σε τέσσερις συνολικά διαφορετικές performances, στον Ελαιώνα, την Ακρόπολη, στην παλαιά πόλη της Χαλκίδας και στην Πάτρα. Η τρίτη και τελευταία εκδοχή της παράστασης Yapı με τίτλο *Μετά* πραγματοποιήθηκε την άνοιξη του 2013 στην γειτονιά της Κυψέλης εκκινώντας από την πλατεία Αμερικής και καταλήγοντας στον πολυχώρο «Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων».

Η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης παράστασης/performance είναι ότι ξεκινούσε πάντοτε από έναν εξωτερικό χώρο, η επιλογή του οποίου ήταν συγκεκριμένη και νοηματικά ενταγμένη στην παράσταση, ακολουθώντας μια περιπατητική διαδρομή στην πόλη με το τυχαίο κοινό να την ακολουθεί μέχρι το σημείο που οι ηθοποιοί «έμπαιναν» μέσα στο θέατρο, για να συνεχίσουν την υπόλοιπη παράσταση. Όπως είναι φυσικό όσοι ήταν ενημερωμένοι από πριν για την παράσταση και είχαν πάει εξ αρχής για να την παρακολουθήσουν έμπαιναν και μέσα στο θέατρο για να δουν και την υπόλοιπη παράσταση και όπως μάθαμε αρκετοί εντέλει και από τους τυχαίους θεατές της.

2.2. Μελέτη περίπτωσης

Το ερευνητικό μας ερώτημα αφορά στον δημόσιο αστικό χώρο και στο τι ακριβώς συμβαίνει σε αυτόν όταν γίνεται παραστασιακός χώρος, όπου μια θεατρική παράσταση/performance λαμβάνει χώρα μετατρέποντας τον σε έναν χώρο ανοιχτής

και αδιαμεσολάβητης καλλιτεχνικής έκφρασης και αλληλεπίδρασης. Το συγκεκριμένο ερώτημα προσπαθήσαμε να το απαντήσουμε εστιάζοντας σε μια συγκεκριμένη παράσταση που πραγματοποιήθηκε από μια ομάδα θεάτρου σε δρόμους και γειτονιές της Αθήνας (αλλά και της Πάτρας) στα πλαίσια μιας site specific παράστασης. Το ερευνητικό ερώτημα θεωρήσαμε ότι μπορεί να απαντηθεί από αυτούς που βίωσαν την παράσταση και κατ' επέκταση την εμπειρία μιας καλλιτεχνικής παρέμβασης στον δημόσιο αστικό χώρο, δηλαδή τους performers/ηθοποιούς της παράστασης “Yapi, a very nice place”. Πρόκειται λοιπόν μια μελέτη περίπτωσης, που επιλέχθηκε για πρακτικούς κυρίως λόγους καθώς η συγκεκριμένη μέθοδος προσφέρεται όταν εμπλέκεται ένας μόνος ερευνητής με περιορισμένο χρόνο στην διάθεση του για την οργάνωση και πραγματοποίηση της έρευνας. Η μελέτη περίπτωσης συνήθως χρησιμοποιείται για να απεικονίσει μια ευρύτερη πραγματικότητα. Εστιάζει σε ένα κλειστό σύστημα όπως π.χ μια ομάδα, μια τάξη, μια κοινότητα, ένα σχολείο κ.λ.π με σκοπό μέσω της μελέτης αυτού του συστήματος να εξερευνηθούν τα στοιχεία που συνθέτουν τον κύκλο ζωής του, ώστε έπειτα να γίνουν ορισμένες γενικεύσεις σε σχέση με τον ευρύτερο πληθυσμό που ανήκει το συγκεκριμένο σύστημα (Cohen, Manion & Morisson, 2007).

Βέβαια όπως είναι προφανές η γενικευτική δύναμη των συμπερασμάτων που θα προκύψουν από την συγκεκριμένη έρευνα είναι περιορισμένη κυρίως λόγω των περιορισμών που εξ ορισμού θέτει η μελέτη περίπτωσης λόγω και του μικρού δείγματος το οποίο εξετάζεται, παρά το ότι ένα τέτοιο δείγμα παρέχει δυνατότητες μεγαλύτερης εμβάθυνσης σε σύγκριση με μια μεγαλύτερου εύρους ποσοτική ενδεχομένως έρευνα.

2.3. Μεθοδολογία συλλογής εμπειρικών δεδομένων

Το μεθοδολογικό εργαλείο που επιλέχθηκε για την έρευνα ήταν η ποιοτική έρευνα μέσα από ημι-δομημένες συνεντεύξεις. Η έρευνα μας περιελάμβανε συνεντεύξεις με τους ηθοποιούς και την σκηνοθέτιδα της παράστασης “Yapi, a very nice place”, η οποία πραγματοποιήθηκε ως μια περιπατητική site-specific παράσταση σε δρόμους και γειτονιές της Αθήνας σε τρεις διαφορετικές εκδοχές καταλήγοντας στα θέατρα Βυρσοδεψείο, Κινητήρας και Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων. Η παράσταση παρουσιάστηκε επίσης στην πόλη της Πάτρας και στην παλιά πόλη της Χαλκίδας.

Η ποιοτική έρευνα προτιμήθηκε έναντι της ποσοτικής δεδομένου ότι προσεγγίσαμε μια ορισμένη θεατρική ομάδα εστιάζοντας σε μια συγκεκριμένη

παράσταση site-specific θεάτρου με σκοπό να διερευνήσουμε τις απόψεις των συμμετεχόντων σε σχέση με την εμπειρία της δημόσιας παράστασης στον αστικό χώρο. Ταυτόχρονα, η ποιοτική έρευνα επιλέχθηκε διότι στοχεύει στην εμβάθυνση και την λεπτομέρεια. Στόχος της έρευνας, καθώς πρόκειται μάλιστα για μελέτη περίπτωσης, δεν ήταν η γενίκευση των συμπερασμάτων αυτής αλλά η καταγραφή και η παρουσίαση μιας κοινωνικής δυναμικής. Μέσα από την επιλογή της ημι-δομημένης συζήτησης θεωρήσαμε ότι θα έρθουν στην επιφάνεια βαθύτερες στάσεις, αντιλήψεις, εμπειρίες και βιώματα των συμμετεχόντων σε μια παράσταση δημόσιου χώρου, ώστε να αναδειχθούν οι σημασίες που οι ίδιοι αποδίδουν στην δράση, στην συμπεριφορά τους όσο και στην συμπεριφορά των άλλων, στην προκειμένη περίπτωση του κοινού της παράστασης, και εντέλει να σκιαγραφηθούν οι κοινωνικές διεργασίες που συντελούνται όταν ένα παραστασιακό καλλιτεχνικό γεγονός λαμβάνει χώρα στον δημόσιο αστικό χώρο.

Σίγουρα το συγκεκριμένο ζήτημα θα μπορούσε να ανιχνευτεί και μέσα από μια ερευνητική διαδικασία που θα βασιζόταν στην συλλογή εμπειρικού υλικού όχι μόνο από τους συμμετέχοντες αλλά και από το κοινό της πόλης, που παρακολούθησε την συγκεκριμένη παράσταση, ή ακόμη και με το συνδυασμό των παραπάνω με την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης με τον ερευνητή να είναι παρών και να καταγράφει τα όσα συνέβησαν κατά την διεξαγωγή των παραστάσεων του “Yapı” Δεδομένου όμως ότι η παράσταση πραγματοποιήθηκε 2 χρόνια πριν η μόνη πρόσφορη και ανοιχτή οδός για την διερεύνηση του ερευνητικού μας ερωτήματος ήταν η μέθοδος που τελικά ακολουθήθηκε, δηλαδή η διεξαγωγή συνεντεύξεων με τους ηθοποιούς/performers της παράστασης.

Οι Cohen, Manion και Morrison (2007) επισημαίνουν ότι η συνέντευξη είναι μια μέθοδος συλλογής δεδομένων που βασίζεται στην άμεση λεκτική επικοινωνία ανάμεσα στα άτομα επιτρέποντας στους συμμετέχοντες να συζητούν τις δικές τους ερμηνείες για τον κόσμο στον οποίο ζουν και να εκφράζουν το πώς κρίνουν τις καταστάσεις από την δική τους οπτική γωνία. Όπως προείπαμε, σαν ερευνητικό εργαλείο παρουσιάζει το πλεονέκτημα του ότι επιτρέπει την διεξόδου σε μεγαλύτερο βάθος σε σχέση με άλλες μεθόδους συλλογής δεδομένων που αφορούν αντιλήψεις και στάσεις (Silverman, 2006). Αυτό το χαρακτηριστικό είναι ιδιαίτερα κρίσιμο με περιορισμένα ως προς τον αριθμό δείγματα συμμετεχόντων, όπως στην παρούσα έρευνα. Επιπλέον, όπως τονίζει ο Oppenheim (1992) οι συνεντεύξεις σε σύγκριση με άλλα ερευνητικά εργαλεία όπως π.χ τα ερωτηματολόγια, παρουσιάζουν έναν

μεγαλύτερο βαθμό ανταπόκρισης από την πλευρά των ερωτώμενων, οι οποίοι/ες εμπλέκονται περισσότερο στην διαδικασία της έρευνας με αποτέλεσμα να κινητοποιούνται και περισσότερο.

Ως καταλληλότερο είδος συνέντευξης επιλέχθηκε η ημι-δομημένη, η οποία προσφέρει περισσότερη ελευθερία και στον ερευνητή και στον ερευνώμενο. Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου είδους είναι ότι πριν την συνέντευξη ο ερευνητής έχει αποφασίσει και καταγράψει κάποιες βασικές ερωτήσεις-κλειδιά έχοντας όμως ταυτόχρονα την ευχέρεια να εισάγει κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ερωτήσεις που θα οδηγήσουν στην περαιτέρω διερεύνηση των ερωτημάτων του (βλ. Ellen 1990, Patton 1990). Σε μια ημι-δομημένη συνέντευξη είναι σύνηθες επιπλέον οι ερωτήσεις να είναι ανοιχτού τύπου καθώς σε σύγκριση με τις ερωτήσεις κλειστού τύπου επιτρέπουν στον ερευνητή την ευελιξία να διερευνήσει ένα θέμα σε μεγαλύτερο βάθος αν το επιθυμεί καθώς και να ξεκαθαρίσει τυχόν παρανοήσεις. Μάλιστα, ο συγκεκριμένος τύπος ερωτήσεων μπορεί πιθανά να οδηγήσει και σε μη αναμενόμενα από τον ερευνητή αποτελέσματα (Cohen, Manion & Morrison, 2007).

2.4. Συγκέντρωση του εμπειρικού υλικού-η διεξαγωγή των συνεντεύξεων

Το εμπειρικό υλικό της παρούσας έρευνας συγκεντρώθηκε έπειτα από προσωπικές face-to-face συνεντεύξεις με ορισμένους από τους συμμετέχοντες στην παράσταση “Yarı, a very nice place”. Αρχικά υπήρξε τηλεφωνική επικοινωνία με την σκηνοθέτιδα και ιδρύτρια της Ομάδας 7 κ. Βίκυ Μαστρογιάννη, η οποία συμμετείχε επίσης και ως ηθοποιός στην συγκεκριμένη παράσταση και αφότου ορίστηκε μαζί της το ραντεβού και ο τόπος της συνάντησης για την πραγματοποίηση της συνέντευξης και μετά την ολοκλήρωση αυτής, η κ. Μαστρογιάννη μας έφερε σε επαφή με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας. Έπειτα από προγραμματισμένα ραντεβού, που κλείστηκαν τηλεφωνικά, οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε διάστημα τριών περίπου εβδομάδων (τέλος Φεβρουαρίου-αρχές Μαρτίου 2015) σε διάφορα μέρη, κυρίως κάποια ήσυχα καφέ στο κέντρο της Αθήνας. Δυστυχώς δεν ήταν δυνατό να γίνουν συναντήσεις με την ομάδα σε κάποιον αμιγώς καλλιτεχνικό χώρο, όπως π.χ κάποιον θεατρικό χώρο, όπου θα διεξήγαγαν ενδεχομένως πρόβες, καθώς η ομάδα δεν βρισκόταν σε προετοιμασία κάποιου νέου project αυτήν την περίοδο και επιπλέον δεν κατέχει κάποια μόνιμη θεατρική στέγη αλλά όταν πρόκειται να ανεβάσει κάποια νέα παράσταση προβαίνει στην ενοικίαση κάποιου χώρου για την διεξαγωγή των

προβών. Οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν ήταν συνολικά πέντε και διήρκεσαν κατά μέσο όρο περίπου 30 με 40 λεπτά η καθεμία.

Ο αρχικός στόχος να απαντηθούν όλα σχεδόν τα ερωτήματα του οδηγού με την ίδια περίπου σειρά από όλους τους συμμετέχοντες στην έρευνα επιτεύχθηκε σε αρκετά μεγάλο βαθμό με μικρές διαφοροποιήσεις, καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις συνέβη να απαντηθούν ερωτήματα νωρίτερα στην ροή του λόγου των συμμετεχόντων. Παράλληλα, ορισμένα διευκρινιστικού τύπου ερωτήματα προστέθηκαν στην διάρκεια κάποιων συνεντεύξεων προκειμένου να διερευνηθούν σε ορισμένα σημεία κάποιες ασάφειες ή να «φωτιστούν» καλύτερα κάποια ερωτήματα. Θα μπορούσαμε όμως να πούμε ότι η προθυμία και το ενδιαφέρον των συντελεστών της παράστασης “Yari” για την συμμετοχή τους στην συγκεκριμένη έρευνα μετέτρεψε την συλλογή του εμπειρικού υλικού σε μια ιδιαίτερος ευχάριστη διαδικασία, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις οι συμμετέχοντες απαντούσαν πολύ αναλυτικά και με ιδιαίτερο ενθουσιασμό και αμεσότητα στα ερωτήματα που τους τέθηκαν, χωρίς να χρειάζονται ιδιαίτερες παρεμβάσεις από την πλευρά του συνεντευκτή.

2.5. Άξονες ερωτημάτων/το περιεχόμενο των συνεντεύξεων

Οι συνεντεύξεις δομήθηκαν πάνω σε 4 βασικούς άξονες ερωτήσεων, η σειρά των οποίων ακολουθήθηκε στον μεγαλύτερο βαθμό σε όλες σχεδόν τις συνεντεύξεις. Δεδομένου ότι μιλάμε όμως για ημι-δομημένες συνεντεύξεις ανοιχτού τύπου σε αρκετές περιπτώσεις και σύμφωνα με την ροή της συνομιλίας έγιναν όπως ήδη επισημάναμε και επιπλέον διευκρινιστικές παρεμβάσεις-ερωτήσεις από την πλευρά του συνεντευκτή προκειμένου να σκιαγραφηθούν με μεγαλύτερο βάθος και ευκρίνεια οι απόψεις των συμμετεχόντων στην έρευνα.

Αρχικά και στο πρώτο σκέλος ερωτήσεων προσπαθήσαμε να διερευνήσουμε την σχέση των συμμετεχόντων με την Ομάδα 7, τις συνθήκες συμμετοχής τους στην παράσταση “Yari” καθώς και γενικότερες πληροφορίες για τον τρόπο οργάνωσης της συγκεκριμένης θεατρικής ομάδας και τον τρόπο που λειτουργεί η παραγωγή παραστάσεων στα πλαίσια αυτής. Έγινε προσπάθεια να διερευνηθούν οι όροι λειτουργίας της ομάδας σε σχέση με ευρύτερες καλλιτεχνικές και κοινωνικές στοχεύσεις/επιδιώξεις αυτής, ιδίως αναφορικά με την επιλογή να πραγματοποιήσει την παράσταση “Yari” στον δημόσιο αστικό χώρο κάτι που η συγκεκριμένη ομάδα

έκανε για πρώτη φορά με αυτήν την παράσταση. Το δεύτερο σκέλος ερωτήσεων περιελάμβανε ερωτήματα σχετικά με τις σχέσεις της ομάδας με άλλα ανάλογα καλλιτεχνικά δίκτυα, ομάδες κ.λ.π που ασχολούνται με συναφή είδη θεάτρου, καθώς και την θέση της ομάδας στο ευρύτερο εγχώριο θεατρικό γίγνεσθαι μέσω και της διερεύνησης της ύπαρξης ή μη σχέσεων της ομάδας με θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς. Στο τρίτο και σημαντικότερο, ως προς τους στόχους της παρούσας έρευνας, σκέλος ερωτήσεων στόχος ήταν να διερευνηθεί ο δημόσιος χώρος και η «βίωση» του ως παραστασιακού χώρου από τους ηθοποιούς/performer της παράστασης, η σχέση τους με αυτόν, οι απόψεις τους γενικά για τον ρόλο του δημόσιου αστικού χώρου ως χώρου καλλιτεχνικής και κοινωνικής αλληλεπίδρασης, καθώς και οι αντιλήψεις τους για το άνοιγμα νέων κοινωνικών σχέσεων στα πλαίσια ενός αδιαμεσολάβητου και εν πολλοίς αναπάντεχου καλλιτεχνικού γεγονότος, όπως ήταν η παράσταση “Yarı”, καθώς και οι πολιτικές νοηματοδοτήσεις αυτού. Στο τέταρτο και τελευταίο σκέλος ερωτήσεων διερευνήθηκαν οι σχέσεις των συμμετεχόντων με το κοινό της παράστασης, η εμπειρία αυτής της σχέσης και το βίωμα των ηθοποιών/ performer από την απρόβλεπτη επαφή που στο πλαίσιο της παράστασης γεννήθηκε με το κοινό της πόλης.

Γενικά, μπορούμε να πούμε ότι παρά τον χαλαρό τρόπο διεξαγωγής των συνεντεύξεων οι συμμετέχοντες στην έρευνα δεν οδηγήθηκαν ως επί το πλείστον σε ατομικά συμπεράσματα αλλά παρουσίασαν πολλά σημεία σύγκλισης, γεγονός μάλλον ενδεικτικό της ομαδικότητας με την οποία εργάζονται και η οποία προφανώς οδηγεί σε αρκετά υψηλά επίπεδα ταύτισης των απόψεων τους. Έτσι, διευκολύνθηκε η ομαδοποίηση τους και κατ’ επέκταση η εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων.

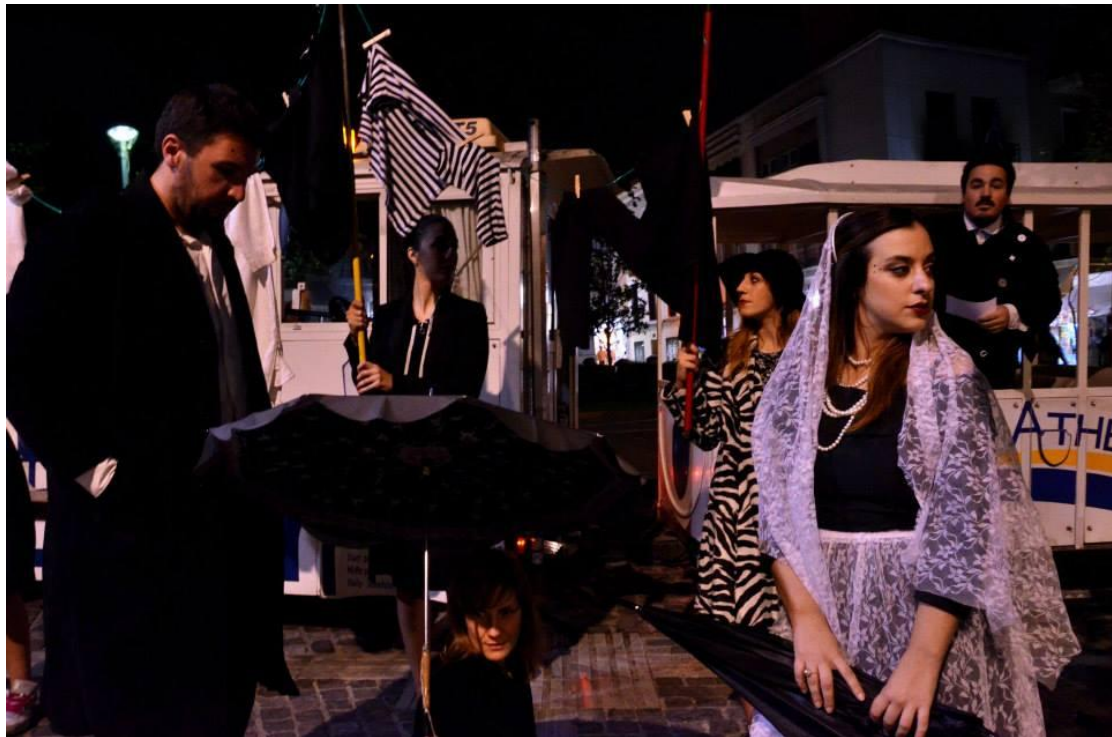
Κεφάλαιο Τρίτο: Τα αποτελέσματα της έρευνας

3.1. Η παράσταση Yarı, a very nice place

Αρχικά, ο τίτλος της παράστασης, “Yarı, a very nice place” πρέπει να επισημάνουμε ότι βρισκόταν σε άμεσο διάλογο με τα μηνύματα της. Το Yarı (γιαπί) είναι ένα ανολοκλήρωτο κτίσμα με προσδοκία ολοκλήρωσης, κάτι που μπορείς είτε να το φτιάξεις είτε να το χαλάσεις, σε μια αφαιρετική αναγωγή η ίδια η Ελλάδα, το “a very nice place” προφανώς ενέχει μια ειρωνεία για κάτι το ημιτελές που όμως έχουμε μάθει να εθελotuφλούμε μπροστά στις ελλείψεις του, συχνά ωραιοποιώντας τες. Στην

παράσταση της Ακρόπολης και του Κινητήρα που παρακολούθησα η παραστασιακή δράση βασίστηκε σε μια διαδικασία ανασύστασης του παρελθόντος της πόλης στοχεύοντας στον συναισθηματικό κόσμο των θεατών μέσα από την ανάσυρση αναμνήσεων τους με αφηγήσεις για την παλιά πόλη και τα κτίρια της, με εικόνες, πρόσωπα, τραγούδια, μουσικές και χορούς.

Εικαστικά η παράσταση στηρίχθηκε σε ένα οπτικό παιχνίδι με το άσπρο και το μαύρο προσπαθώντας να καταδείξει προφανώς και μέσα από αυτό τις έντονες αντιθέσεις που η πόλη αλλά και η χώρα ολόκληρη υποκρύπτουν κυρίως μέσα από το πρίσμα του δίπολου παρόν-παρελθόν. Κάποιες γυναίκες ηθοποιοί ήταν ντυμένες σαν μαυροντυμένες νύφες ενώ άντρες ντυμένοι τσολιάδες με κατάλευκες φουστανέλες.



Εικόνα 1: Οι ηθοποιοί σε ένα στατικό ταμπλό βιβάν και οι γυναίκες μαυροντυμένες νύφες.



Εικόνα 2: Άντρες τσολιάδες με λευκές φουστανέλες

Οι ηθοποιοί ήταν σε αρκετές στιγμές στατικοί και στημένοι δίνοντας την αίσθηση μιας παλιάς ασπρόμαυρης φωτογραφίας ή ενός ταμπλό βιβάντ. Όταν έβγαιναν μέσα από αυτό το ταμπλό ή την φωτογραφία αφηγούνταν αναμνήσεις ή αποτυπώματα αναμνήσεων σε σχέση με αυτό που βλέπαμε εκείνη την στιγμή π.χ μια ιστορία για ένα παλιό σπίτι σε ένα δρομάκι κοντά στην στον πεζόδρομο της Διονυσίου Αρεοπαγίτου και μια τριανταφυλλιά που είχε στο μπαλκόνι του, με την τελευταία φράση της ιστορίας να αποτελεί συχνά αφορμή για ένα τραγούδι που θα ακολουθούσε, κυρίως παλιά ελαφρά τραγούδια όπως του Αττίκ αλλά και κάποια λαϊκά όπως ένα της Μοσχολιού. Μια άλλη ιστορία που ακούστηκε αφορούσε μια σύγκριση ανάμεσα στην Ακρόπολη και το παρελθόν της πόλης και της χώρας ολόκληρης που αυτή συμβολίζει και το παρόν που σηματοδοτεί το σπίτι του Τσοχαντζόπουλου στην Διονύσιου Αρεοπαγίτου.



Εικόνα 3: Ιστορίες για τα σπίτια με το κοινό να ακολουθεί.

Σε ό, τι αφορά το κοινό το μεγαλύτερο μέρος του ήταν μάλλον περαστικοί, που απλά περνούσαν και στάθηκαν να παρακολουθήσουν και αυτό φάνηκε και από το γεγονός ότι από αυτούς που ακολουθούσαν την παράσταση στον δρόμο ένα μικρό ποσοστό μπήκε στο θέατρο για το υπόλοιπο μέρος της. Γεγονός ήταν πως το εξωτερικό μέρος της παράστασης ήταν απείρως πιο επιτυχημένο από το εσωτερικό (στο θέατρο Κινητήρας). Αρκετός κόσμος είχε διάθεση συμμετοχής, ιδιαίτερα στα τραγούδια- κάποιος κύριος μάλιστα παρενέβη θέλοντας να πει μια δική του ιστορία για ένα σπίτι από όπου περνούσε η παράσταση και το εντυπωσιακό ήταν ότι οι ηθοποιοί σταμάτησαν και άφησαν να ακουστεί η ιστορία του. Με τον τρόπο αυτό η παράσταση απέκτησε μια διαδραστική δυναμική. Οι θεατές ήταν πολύ υποστηρικτικοί, σιγοτραγουδούσαν, χειροκροτούσαν δυνατά όταν τελείωνε κάποια αφήγηση, συμμετείχαν όσο μπορούσαν.



Εικόνα 4: Τραγούδια και χοροί κάτω από την Ακρόπολη.



Εικόνα 5: Στην γειτονιά της Ακρόπολης



Εικόνα 6: Μπροστά στα μαγαζιά.



Εικόνα 7: Τραγουδώντας με φόντο τον Παρθενώνα.

Οι ιστορίες που αφηγούνταν οι ηθοποιοί/performers ήταν πολλές και εναλλασσόμενες και έμοιαζαν να έχουν προκύψει αυτοσχεδιαστικά καθώς ήταν έντονο το στοιχείο του προσωπικού βιώματος «μπλεγμένο» με αποσπάσματα θεατρικών ή λογοτεχνικών έργων. Συγκεκριμένα, μπορούσε κανείς να διακρίνει αποσπάσματα από την Οδύσσεια και Ιλιάδα, από έργα του Σαίξπηρ και από αρχαίες τραγωδίες, ίσως και από πιο σύγχρονα έργα όπου ο κάθε ηθοποιός παρουσίαζε ως μια διαφορετική-προσωπική ιστορία πάντα σε συνάρτηση με τον χώρο. Γενικώς θα 'λεγε κανείς ότι από το όλο στήσιμο και περιεχόμενο της παράστασης, έντονο ήταν ένα αίσθημα νοσταλγίας ίσως και εξιδανίκευσης για κάτι παλιό και αγαπημένο που μοιάζει πια να έχει χαθεί όμως έντονη ταυτόχρονα ήταν σε αρκετές στιγμές και η αίσθηση ότι αυτό που έχει χαθεί μπορεί να ίσως να ανασυσταθεί καθώς η παράσταση

άφηνε πολλαπλά μηνύματα αισιοδοξίας μέσα από ένα «όλοι μαζί» που προσπαθούσε να περάσει.

3.2. Η ταξινόμηση και η ανάλυση του εμπειρικού υλικού

Στην ενότητα αυτή θα παρουσιαστούν οι τρόποι οργάνωσης και ταξινόμησης των αποτελεσμάτων των συνεντεύξεων που έγιναν με βάση το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας. Η βασική ταξινόμηση των αποτελεσμάτων των συνεντεύξεων έγινε βάσει των αξόνων πάνω στους οποίους δομήθηκε η συνέντευξη, όπως παρατέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Κατά συνέπεια, η ταξινόμηση του εμπειρικού υλικού πραγματοποιήθηκε με βάση τα σκέλη ερωτήσεων των συνεντεύξεων που αναλύθηκαν παραπάνω κατηγοριοποιώντας τα αποτελέσματα σε σχέση με το αν αφορούσαν: α) την εσωτερική οργάνωση της Ομάδας 7 και την σχέση αυτής με τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις της ομάδας καθώς και με την επιλογή μιας παράστασης στον δημόσιο αστικό χώρο, β) τις σχέσεις με άλλες αντίστοιχες ομάδες θεάτρου αλλά και με θεσμικούς φορείς, γ) το «βίωμα» του δημόσιου αστικού χώρου από τους συμμετέχοντες στην παράσταση σαν έναν χώρο-σκηνή, καθώς και τις αντιλήψεις τους σχετικά με τις αλλαγές που συντελούνται σε αυτόν μέσα από δρώμενα όπως το δικό τους, δ) την σχέση με το κοινό της πόλης που έγινε θεατής και αποδέκτης της παράστασης και την επίδραση που έχει σε αυτό ένα τέτοιο καλλιτεχνικό γεγονός. Με αφετηρία τους παραπάνω άξονες έγιναν ομαδοποιήσεις και συνόψεις ανά υποερώτημα, καθώς κάθε άξονας απαρτίζεται από μια σειρά από υποερωτήματα. Οι Cohen, Manion και Morrison (2007:467) σημειώνουν πως ένας τρόπος να οργανωθούν τα δεδομένα σε μια ποιοτική έρευνα είναι ανά ζήτημα, δηλαδή να παρουσιαστούν όλα τα δεδομένα που είναι σχετικά με ένα συγκεκριμένο ζήτημα, καθώς ο τρόπος αυτός είναι πρόσφορος για να γίνουν συγκρίσεις ανάμεσα στους ερωτώμενους. Επιπλέον, επισημαίνουν πως η ανάλυση του υλικού μιας μελέτης περίπτωσης είναι συχνά πιο κατάλληλο να γράφεται σαν μια περιγραφική αφήγηση, με τα θέματα να απορρέουν απ' άκρη σε άκρη της (ό.π: 461).

Άλλου είδους κατηγοριοποιήσεις ή ταξινομήσεις του υλικού σε σχέση με χαρακτηριστικά του κοινωνικού προφίλ των συμμετεχόντων, όπως π.χ το φύλο ή η ηλικία θεωρήσαμε ότι δεν είναι πρόσφορες στην συγκεκριμένη έρευνα δεδομένου ότι πρόκειται για μέλη μιας ομάδας στην οποία συμμετέχουν επί ίσοις όροις (με εξαίρεση

ίσως μόνο την σκηνοθετίδα της παράστασης η οποία όπως είναι αναμενόμενο και φυσικό είχε τον πρώτο λόγο στο στήσιμο αυτής), όπως επίσης και επί ίσοις όροις συμμετείχαν ως ηθοποιοί στην συγκεκριμένη παράσταση. Έτσι μια τέτοιου είδους κατηγοριοποίηση του δείγματος καθίσταται περιττή, καθώς ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας έρευνας.

3.2.1. Η εσωτερική οργάνωση της ομάδας-σύνδεση με καλλιτεχνικές και κοινωνικές επιδιώξεις

Η σκηνοθετίδα και ιδρύτρια της Ομάδας 7 Βίκυ Μαστρογιάννη καθώς και οι συμμετέχοντες στην έρευνα ηθοποιοί-performers της παράστασης Υαρί σκιαγράφησαν το πλαίσιο λειτουργίας της ομάδας καθώς και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η παραγωγή νέων παραστάσεων μέσα σε αυτήν. Δύο νέες ηθοποιοί επεσήμαναν ότι η παράσταση αυτή ήταν η πρώτη τους συνεργασία με την ομάδα, η οποία όπως αποδείχθηκε πέρα από έναν βασικό πυρήνα μελών που την απαρτίζουν συχνά συνεργάζεται και με νέους ηθοποιούς προκειμένου να στελεχώσει τα διάφορα project της.

Η σχέση αυτή που γεννάται ωστόσο ακόμα και με τα περισσότερα «περιφερειακά» μέλη της παρουσιάστηκε από όλους σαν μια σχέση δυνατή, αμοιβαίας εμπιστοσύνης και «οικογενειακή» πέρα από τους όρους που λειτουργεί ένας κλασικός θίασος, καθώς η έννοια της ομάδας και της ομαδικότητας είναι ιδιαίτερα ισχυρές. Όπως αποδείχθηκε από τις απαντήσεις, κοινός τόπος είναι ότι το περιεχόμενο των παραστάσεων δομείται σε ένα πλαίσιο από κοινού, πέρα από το γεγονός ότι κάποιο μέλος της ομάδας (από τα σταθερά και παλαιότερα συνήθως) που έχει προαποφασίσει να σκηνοθετήσει την εκάστοτε παράσταση αποτελεί και τον βασικό συντονιστή της- όπως συνέβη και στην παράσταση την οποία μελετάμε- με την κ Μαστρογιάννη. Πιο συγκεκριμένα η ίδια ανέφερε ότι *«Εμείς έχουμε δυο άξονες λειτουργίας, στην περίπτωση που σκηνοθετώ εγώ γιατί η ομάδα έχει μια ομάδα από ηθοποιούς που σε ορισμένες παραγωγές σκηνοθετούν κιόλας. Η βασική αρχή της ομάδας είναι ότι υπάρχουν συνεργάτες που μαζί διαμορφώνουν το project. Με ποια έννοια; Ότι ο ηθοποιός είναι συνεργάτης, ο σκηνογράφος είναι συνεργάτης κ.λ.π Ο καθένας έχει μια ιδέα και αρχίζουμε και διαμορφώνουμε το πώς αυτό μπορεί να παρασταθεί. Υπάρχουν δύο άξονες: η επαφή μας με μια ντόπια παράδοση και το δεύτερο το devising δηλαδή δουλεύουμε με εργαλεία που έχουν να κάνουν με το θέατρο της επινόησης. Αν*

υπάρχουν διαφορετικές απόψεις, ό, τι καλύτερο και όλα αυτά θα αποτελέσουν κομμάτι μιας γενικότερης σύνθεσης» (η έμφαση δική μας).

Παρόμοιες απόψεις εκφράστηκαν για το συγκεκριμένο ζήτημα και από τα νεότερα μέλη της Ομάδας 7 που συμμετείχαν στην παράσταση “Yari” χωρίς να έχουν ξανασυνεργαστεί πριν με την ομάδα, όπως η Ε.Γ: *«Εμένα με πρότεινε στην ομάδα μια καθηγήτρια μου απ το Ναύπλιο που με είχε δει στις σκηνοθεσίες της και μου είπε ότι η Βίκυ (Μαστρογιάννη) θα έκανε ένα διήμερο workshop με κουμπωμένους αυτοσχεδιασμούς πάνω σ αυτό που είχε σκεφτεί και ότι απ αυτό το διήμερο workshop θα προέκυπταν τα μέλη της ομάδας. Όταν λέω τα μέλη εννοώ ότι υπάρχουν οι σταθεροί συνεργάτες, τα σταθερά μέλη της ομάδας και ήθελε και κάποιους νέους. Οπότε ο σταθερός πυρήνας εμπλουτίζεται ανάλογα με την παράσταση.... Υπάρχει πάντα ένα πλαίσιο συναποφασίζεις αφού ούτως ή άλλως είναι θέατρο της επινόησης, devised δεν καθόμαστε σε ένα τραπέζι και διαβάζουμε κάτι έτοιμο»* (η έμφαση δική μας) Το ίδιο ανέφερε και άλλη μία ηθοποιός της παράστασης, η Α.Α, η οποία μάλιστα πρώτη φορά συνεργαζόταν με την Ομάδα 7: *«Εγώ μπήκα στην ομάδα πέρσι με αφορμή αυτήν την παράσταση, το Yari οπότε δεν μπορώ να πω πολλά πράγματα για την ομάδα γενικά πέρα από τα όσα βίωσα εγώ. Γιατί ήταν για μένα κάτι πάρα πολύ καινούργιο εγώ δεν είχα ξανακάνει κάτι παρόμοιο, γιατί είχα μπει σε ένα άγνωστο πεδίο, δεν ήξερα τι ακριβώς θα γίνει. Υπήρχαν κάποιοι άνθρωποι της ομάδας όπως ήταν η Βίκυ που είχαν ένα πλάνο και φυσικά κάναμε αυτοσχεδιασμούς και βασίστηκε σε αυτούς το υλικό της παράστασης, αλλά είχαμε κανόνες που έπρεπε να ακολουθήσουμε και ένα θέμα για αυτοσχεδιασμό. Μπορεί να ήταν μια έννοια, μια λέξη και η παράσταση ουσιαστικά προέκυψε μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς στην τελική της μορφή. Όλα είναι ανοιχτά και τίποτα προαποφασισμένο 100% πέρα από την κεντρική ιδέα της παράστασης, το φτιάχνουμε όλοι μαζί σιγά σιγά, όλο αυτό βγήκε σταδιακά... Φυσικά και υπάρχει, γιατί εγώ εάν βάλω μέσα στο παιχνίδι ας πούμε ένα ποτήρι ή ένα δεν ξέρω τι, εμπεριέχει αυτό που λες, εγώ σου προτείνω αυτό και όλοι μαζί φτιάχνουμε κάτι»* (η έμφαση δική μας). Το ίδιο είπαν και παλαιότεροι συνεργάτες της ομάδας όπως ένας ηθοποιός που έχει δουλέψει σε μια παράσταση, ο Γ.Τ καθώς και μια ακόμα παλιά ηθοποιός της ομάδας, η Σ.Λ: *«Όσον αφορά το κομμάτι της παραγωγής είναι ότι αυτός που έχει την ιδέα και θέλει να σκηνοθετήσει κατά κάποιον τρόπο μια παράσταση έχει και το κομμάτι των εξόδων. Από κει και πέρα το πώς είναι οργανωμένη κατά την διάρκεια των προβών και τα λοιπά όλοι βοηθάμε. Δηλαδή δεν παραμένουμε μόνο στον ρόλο «α εγώ παίζω». Όλοι βοηθάμε, από την καθαριότητα του χώρου μέχρι*

τα πάντα. Από και πέρα σίγουρα στο καθαρά καλλιτεχνικό κομμάτι πάντα υπάρχει κάποιος μέσα από την ομάδα που έχει τον κεντρικό λόγο στην κάθε παράσταση και αυτός είναι ο σκηνοθέτης. Στην περίπτωση του *Yari* ήταν η Βίκυ. **Εμείς εννοείται πως προτείναμε πράγματα έτσι κι αλλιώς μιλάμε για μια *devised performance*, δεν υπήρχε κείμενο, οπότε ό, τι κάναμε, ό, τι βγήκε σαν αποτέλεσμα είναι πράγματα που φέραμε εμείς. Οπότε συμμετέχεις στην δημιουργία του συγκεκριμένου πράγματος».** Η Σ. Λ μας είπε ότι: «Σε σχέση με το *Yari* ας πούμε υπήρχε η κεντρική ιδέα της Βίκυς της Μαστρογιάννη, που ήξερε τι ήθελε να κάνει, στο *devised* ο σκηνοθέτης έρχεται με μία ιδέα και δίνει σε κάθε πρόβα διάφορες αφορμές ή θέματα, φτιάζτε έναν αυτοσχεδιασμό με αυτήν την εικόνα ή φέρτε κείμενα. **Χτίζουμε όλοι μαζί και στο τέλος πετάμε , φτιάχνουμε και ο ηθοποιός είναι συνδημιουργός στην ομάδα και στην συγκεκριμένη παράσταση**» (η έμφαση δική μας).

Από τα λόγια των ηθοποιών που συμμετείχαν στην παράσταση “*Yari*” προέκυψε ότι η Ομάδα 7, δεδομένου μάλιστα ότι υπηρετεί ένα πολύ συγκεκριμένο είδος θεάτρου (θέατρο της επινόησης), ως προς το περιεχόμενο των παραστάσεων που ανεβάζει, στηρίζεται σε ένα «ανοιχτό» πλαίσιο λειτουργίας, στο οποίο ναι μεν υπάρχουν προκαθορισμένοι ρόλοι (ηθοποιός, σκηνοθέτης κ.λ.π), ωστόσο βασίζεται ιδιαίτερα στην ομαδική δουλειά πάνω σε μια πλατφόρμα συνδιαμόρφωσης και δημιουργίας των διαφόρων projects με όλους όσους συμμετέχουν σε αυτά. Παρότι υπάρχει καθοδηγητής σε κάθε παράσταση, που είναι όπως περιγράφηκε αυτός που έχει κάθε φορά την αρχική ιδέα αυτής, ο οποίος σκηνοθετεί κιόλας, τίποτα δεν είναι προαποφασισμένο και όλα δομούνται στο «μαζί» και στο «τώρα». Το ίδιο συνέβη και με το “*Yari*”.

Έγινε επιπλέον προσπάθεια στο πλαίσιο της συνέντευξης με τους συμμετέχοντες στην παράσταση “*Yari*” να φανεί το κατά πόσον το «ανοιχτό» πλαίσιο λειτουργίας της ομάδας, όπως σκιαγραφήθηκε παραπάνω, σχετίζεται με τις σημασίες και το καλλιτεχνικό στίγμα της ομάδας και πιο συγκεκριμένα με τις σημασίες που μια παράσταση, όπως το “*Yari*” που παρουσιάστηκε στον δημόσιο χώρο, προσπάθησε να προσδώσει σε αυτόν. Εάν το ανοιχτό πλαίσιο συνεπάγεται και «ανοιχτά» νοήματα με την έννοια του ρηξικέλευθου, του διαφορετικού, του μη αναμενόμενου. Το ερώτημα αυτό φάνηκε να δημιουργήσει κάποιον προβληματισμό στους συμμετέχοντες, καθώς από τις απαντήσεις τους έμοιαζαν να μην έχουν συνειδητοποιήσει τις συνδέσεις που απορρέουν από ένα ορισμένο πλαίσιο λειτουργίας όποιου καλλιτεχνικού μορφώματος, όπως η Ομάδα 7, με τις νοηματοδοτήσεις που αυτό εξ ορισμού γεννάει

και κυρίως πως αυτό σχετίζεται με τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις της ομάδας. Οι απόψεις πάνω σε αυτό το ζήτημα ήταν μάλλον διαφορετικές, γεγονός που δυσκόλεψε τις όποιες κατηγοριοποιήσεις.. Η Β.Μ, σκηνοθέτης αλλά και ηθοποιός της ομάδας, στο ερώτημα αυτό μεταξύ σχέσης λειτουργίας ομάδας και σημασιών που προσπάθησε να προσδώσει στον χώρο μέσω της παράστασης απάντησε: «...Γιατί για παράδειγμα αν ο φωτογράφος μας δεν είχε μια ιδέα αρχική να κάνουμε μια φωτογράφιση έξω εμένα δεν θα μου ερχόταν ίσως ποτέ η ιδέα για αυτήν την συγκεκριμένη παράσταση με τον τρόπο που έγινε. Θα μου ερχόταν ίσως για κάτι άλλο αλλά όχι ακριβώς το ίδιο». Επιπλέον από ορισμένους έγινε κάποια σύνδεση αν και με κάποια επιφύλαξη ανάμεσα στον τρόπο λειτουργίας της ομάδας (ανοιχτή δημιουργική διαδικασία, θέατρο της επινόησης) με το γεγονός ότι όλο αυτό που παρήχθη από την ομάδα «κούμπωσε» κατά κάποιο τρόπο με τον χώρο που παραστάθηκε, καθώς μιλάμε για site-specific: **«Αυτό που κάναμε στο Υαρί ήταν κάτι διαφορετικό, είχε άμεση σχέση με τον χώρο που γινόταν. Λέμε ας πούμε για ανοικοδόμηση και για πρόοδο στην Ελλάδα αλλά εμείς τοποθετήσαμε το δικό μας το site-specific σε μια περιοχή που έχει μείνει στάσιμη από ανοικοδόμηση ας πούμε εδώ και πόσα χρόνια. Ο Ελαιώνας που εμείς ξεκινήσαμε την παράσταση είναι μια περιοχή φοβερά υποβαθμισμένη, βλέπεις μόνο σκελετούς κτιρίων που δεν προχώρησαν ποτέ...τώρα η ομάδα είναι σίγουρα ανοιχτή και υπηρετεί ένα είδος θεάτρου που δεν είναι προκατασκευασμένο, τώρα κατά πόσο αυτό συνδέεται με τα μηνύματα της συγκεκριμένης παράστασης δεν μπορώ να το πω».** (η έμφαση δική μας). Μία άλλη ηθοποιός είπε σχετικά: «Σίγουρα έχει σημασία σ' αυτό το ανοιχτό που λες ότι στην παράσταση ας πούμε προσπαθήσαμε να χωρέσουμε τις εμπειρίες και τα βιώματα όλων μας, δεν ήταν ένα πράγμα παγιωμένο και προκατασκευασμένο, εννοώ στο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι που έδωσε το υλικό της παράστασης. **Οπότε ναι ίσως να έχει να κάνει με αυτό. Όλο αυτό έδεσε απόλυτα με τον χώρο».** Η Σ.Α τόνισε επίσης την άρρηκτη σχέση του περιεχομένου της παράστασης με τον χώρο που επιλέχθηκε να παρασταθεί :**«Κοίταξε η ομάδα έχει ένα συγκεκριμένο τρόπο λειτουργίας και ένα συγκεκριμένο είδος θεάτρου που υπηρετεί, το devised θέατρο, που βασίζεται στην συνδημιουργία και στο χτίζουμε μαζί, δεδομένου ότι δεν υπάρχει καν κείμενο. Δεν ξέρω κατά πόσον αυτό συνδέεται με αυτό που προσπαθήσαμε να πούμε στην συγκεκριμένη παράσταση που έγινε σε μεγάλο μέρος της στον δημόσιο χώρο, πάντως σίγουρα προσπαθήσαμε να δείξουμε κάτι μέσα από αυτήν την επιλογή. Ο εξωτερικός χώρος ήταν άρρηκτα συνδεδεμένος με την παράσταση, ήταν απόλυτα φυσικό για μας»** (η έμφαση δική μας)

Έτσι, αν μπορούμε να μιλήσουμε για μια κάποια σύγκλιση στις απαντήσεις φάνηκε το ότι ορισμένοι εστίασαν κυρίως στο ότι το ανοιχτό πλαίσιο λειτουργίας και συνδιαμόρφωσης του περιεχομένου των project της ομάδας και δη της συγκεκριμένης παράστασης έδωσε απόλυτα με τον χώρο που επιλέχθηκε να παρασταθεί, μιλώντας κατά συνέπεια για την έννοια και το περιεχόμενο του site specific θεάτρου, που είναι εξ ορισμού συνδεδεμένο με τον χώρο όπου παρουσιάζεται.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασαν οι απαντήσεις των συμμετεχόντων σχετικά με το εάν οι ιδιαίτερες καλλιτεχνικές επιλογές της ομάδας σχετίζονται ίσως με ότι είναι αποκλεισμένη από mainstream καλλιτεχνικά δίκτυα και κυκλώματα. Η Β. Μ τόνισε πόσο μεγάλη είναι η ανάγκη να εκφραστεί καλλιτεχνικά μέσα από το συγκεκριμένο είδος θεάτρου ανεξαρτήτως προσωπικού κόστους: «...για να μπορείς να υπάρξεις κάτω από αυτές τις συνθήκες και να δουλεύεις ισχυροποιείται πάρα πολύ τελικά η ανάγκη σου να το κάνεις. **Γιατί υπάρχει τεράστιο μέσα σε εισαγωγικά προσωπικό κόστος. Οπότε για να φτάσουμε στο σημείο να διαθέσουμε προσωπικά χρήματα, χρόνο κ.λ.π καταλαβαίνεις ότι το κίνητρο πρέπει να είναι πάρα πολύ ισχυρό. Δηλαδή θέλω σε κάθε παράσταση να μιλήσω για κάτι και αν δεν το κάνω θα πεθάνω. Και η σημασία αυτού είναι πολύ μεγάλη**» (η έμφαση δική μας). Αλλά και οι υπόλοιποι υποστήριξαν έντονα ότι δεν τίθεται θέμα αποκλεισμού ή μη αλλά είναι καθαρά μια ισχυρή, συνειδητή επιλογή της ομάδας να κάνει αυτό το θέατρο που κάνει. Η Ε.Γ είπε σχετικά : «*Κοίτα η ομάδα 7 είναι 13 χρόνια στον χώρο και ακολουθεί κυρίως αυτήν την μέθοδο του devised theatre και φαντάσου ότι τα κείμενα που προκύπτουν έχουν κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό. Στην 7 υπάρχει πολλή μεγάλη αγάπη και επειδή οι επιλογές είναι ιδιαίτερες και όχι mainstream σίγουρα δεν έχει κάνει με το αν νιώθεις αποκλεισμένος αλλά με το τι θες πραγματικά να κάνεις, τι θέλεις να πεις μέσα απ' αυτήν την δουλειά. Νιώθεις περισσότερο ως ομάδα που αλληλοστηριζόμαστε χωρίς να περιμένουμε ένα προσωπικό όφελος, παρά να πας ας πούμε για τα φώτα, να πας για τα μεγαλεία*». Η Σ.Λ ανέφερε ότι: «*Είναι καθαρά επιλογή της ομάδας να ανήκει σε αυτό το είδος. Δηλαδή δεν νομίζω... Όχι καθόλου δεν έχει να κάνει με το αν νιώθουμε αποκλεισμένοι, είναι πολύ συνειδητό. Είναι ουσιαστικά ότι σου αρέσει αυτός ο τρόπος έκφρασης και το μήνυμα που θέλεις να δώσεις, αυτό*». (η έμφαση δική μας) Το ίδιο απάντησαν σε γενικές γραμμές και οι υπόλοιποι, εκφράζοντας αδιαφορία στην ουσία για το τι μπορεί να σημαίνει να είσαι mainstream ή να ανήκεις σε τέτοια κυκλώματα: «...Αυτοί κάνουν την δουλειά τους και εμείς κάνουμε την δική μας. Έτσι κι αλλιώς. Εμείς υπάρχουμε. Ο ένας

γνωρίζει για τον άλλον. *Τώρα για το αν κάποιοι αποδέχονται κάτι, μπορεί κι εμείς απ' την πλευρά μας... δεν σημαίνει ότι επειδή κάνεις άλλο θέατρο, πιο «αποδεκτό» ας πούμε, είσαι πιο ψηλά»* Άλλος ένας είπε: *«Κοίταξε ιδίως τα τελευταία χρόνια αυτού του είδους το θέατρο που κάνουμε εμείς έγινε και λίγο μόδα. Οπότε για μένα σίγουρα είναι mainstream, ως προς την φόρμα, δεν εννοώ την ομάδα. Και δεν ξέρω τελικά τι σημαίνει και mainstream και δεν μας αφορά κιόλας»* (η έμφαση δική μας)

Στο συγκεκριμένο ερώτημα παρουσιάστηκαν μεγάλες ομοιότητες και σύγκλιση ανάμεσα στις αντιλήψεις των συμμετεχόντων. Εκφράστηκε από όλους και όλες με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο ότι οι καλλιτεχνικές επιλογές της ομάδας, η οποία έχει χαράξει μια εντελώς προσωπική πορεία μακριά από καλλιτεχνικά κυκλώματα και δίκτυα με τα μέλη της να επιβαρύνονται με ένα μεγάλο προσωπικό κόστος τόσο υλικό όσο και ψυχολογικό προκειμένου να την στηρίξουν, είναι εντελώς συνειδητές και αποτέλεσμα της ανάγκης να μιλήσει για συγκεκριμένα πράγματα με έναν συγκεκριμένο τρόπο, χωρίς να έχει να κάνει με το γεγονός ότι δεν μπόρεσε ενδεχομένως να εισέλθει στα mainstream καλλιτεχνικά κυκλώματα. Μάλιστα εκφράστηκαν αντιρρήσεις ως προς την ίδια την έννοια του mainstream και τι μπορούμε να ορίσουμε ως τέτοιο ή αν αυτοί που το υπηρετούν κάνουν κάτι σημαντικότερο από αυτούς.

3.2.2. Η σχέση με θεσμικούς φορείς και η καλλιτεχνική φυσιογνωμία της ομάδας -η σχέση με άλλες ομάδες

Στο πλαίσιο των συνεντεύξεων έγινε επιπλέον η προσπάθεια να διερευνηθούν οι ενδεχόμενες σχέσεις ή μη της ομάδας με επίσημους θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς μέσω κάποιας επιχορήγησης ή χρηματοδότησης οποιουδήποτε τύπου και κατά πόσον επιδιώχθηκε ποτέ κάτι τέτοιο. Οι απαντήσεις ήταν αρνητικές και έγινε σαφές ότι η Ομάδα 7 ουδέποτε επιχορηγήθηκε από κάποιον επίσημο κρατικό φορέα όντας 100% αυτοχρηματοδοτούμενη. Η ιδρύτρια της ομάδας κ. Βίκυ Μαστρογιάννη είπε ότι η ομάδα δεν έχει βοηθηθεί ποτέ οικονομικά από κάπου και δεν το έχει επιδιώξει. Το ίδιο απάντησαν και οι υπόλοιποι συμμετέχοντες, όπως ο Γ.Τ: *«Όχι απ' όσο ξέρω. Πάντως νομίζω ότι η ομάδα δεν προσπάθησε ποτέ πολύ εντατικά να πάρει κάποια επιχορήγηση ή κάτι τέτοιο»*. Σε συνέχεια όμως αυτού του ερωτήματος ενδιαφέρον παρουσίασαν οι απόψεις των συμμετεχόντων στην έρευνα σχετικά με το τι ενδεχομένως μπορεί να σηματοδοτούσε μια τέτοια εξέλιξη (χρηματοδότηση, επιχορήγηση κ.λ.π) αναφορικά με την καλλιτεχνική φυσιογνωμία της ομάδας. Εάν δηλαδή θα άλλαζε ίσως προκειμένου να βρει έρεισμα σε ένα μεγαλύτερο κοινό. Από

τις απαντήσεις έγινε σαφές ότι ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας και οι επιλογές της ομάδας δεν έχουν να κάνουν με την έλλειψη χρημάτων και σίγουρα η ύπαρξη τους δεν θα την διαφοροποιούσε σε κάτι. Επιπλέον, εκφράστηκε ο προβληματισμός ότι μια ενδεχόμενη οικονομική σχέση μπορεί να οδηγούσε σε «πατρονάρισμα» ή εξαρτήσεις που η ομάδα δεν επιθυμεί. Η Β.Μ ανέφερε σχετικά ότι: «Όχι, οι επιλογές μας είναι εντελώς συνειδητές, αυτό το θέατρο έχουμε επιλέξει να κάνουμε και αυτό δεν αλλάζει. Απλά αν ίσως ανήκεις σε τέτοια δίκτυα εννοώ ότι σε έναν βαθμό πατρονάρεσαι προσπαθώντας να χωρέσεις εντός εισαγωγικών σε αυτά και να απευθυνθείς ίσως σε ένα άλλο κοινό, διαφορετικό». Οι υπόλοιποι αναφέρθηκαν σε ένα ορισμένο καλλιτεχνικό στίγμα και ματιά που απέχει από το αστικό ή πιο προβεβλημένο θέατρο, στο οποίο δεν θα ενδιαφερόταν η ομάδα να ενταχθεί ακόμα και αν υπήρχαν οι οικονομικές προϋποθέσεις. «Όχι με κανέναν τρόπο. Η ομάδα έχει ένα ορισμένο στίγμα που δεν έχει να κάνει με το εάν υπάρχουν ή δεν υπάρχουν χρήματα»

«Νομίζω ότι αυτή είναι η ομάδα. Δηλαδή είτε έπαιρνε επιχορήγηση είτε όχι, τα ίδια θα έκανε. Τα χρήματα είτε υπάρχουν είτε δεν υπάρχουν δεν νομίζω ότι αλλάζουν ακριβώς το στόχο και την ματιά που έχει ο καλλιτέχνης. Δεν νομίζω ότι η 7 θα άλλαζε ματιά στα πράγματα εάν έπαιρνε από κάπου χρήματα. Απλά μπορεί να έλυνε κάποια απλά ζητήματα. Αλλά σίγουρα δεν θα πήγαινε να κάνει ένα θέατρο αστικό ή κάτι άλλο... Αλλά από την άλλη ξέρεις τώρα, αυτού του είδους οι σχέσεις δημιουργούν και κάποιες εξαρτήσεις που η ομάδα δεν νομίζω ότι τις θέλει»

«Όχι δεν νομίζω ότι θα άλλαζε η φυσιογνωμία της. Τα παιδιά θέλουν να κάνουν αυτό, αυτό τους αρέσει, αυτό μας αρέσει γιατί εγώ είμαι νέο μέλος στην ομάδα αλλά αισθάνομαι την ομάδα 7 σαν σπίτι... Πάντως δεν νομίζω ότι τα παιδιά μπροστά σε μια επιχορήγηση ας πούμε θα άλλαζαν αυτό που θέλουν να κάνουν. Δεν ξέρω κι άμα θα την ήθελαν κιόλας. Αυτό γουστάρουν να κάνουν, αυτό κάνουν. Είναι σίγουρο ότι η φυσιογνωμία θα είναι αυτή»

«Όχι καθόλου. Πες ότι ερχότανε κάποιος και έδινε 10000 ευρώ λέω εγώ τώρα. Νομίζω ότι το ίδιο θα έκανε. Πιστεύω ότι η ομάδα είναι αυτό που είναι που δεν μπορεί να αλλοιωθεί».

Σημαντικό είναι ότι όλα τα μέλη της ομάδας τόσο τα νεότερα όσο και τα παλαιότερα παρουσίαζαν ομοφωνία πάνω σε αυτό το ζήτημα, δείχνοντας να έχουν αντιληφθεί και υιοθετήσει πλήρως τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα και επιδιώξεις της ομάδας.

Η σχέση της Ομάδας 7 με άλλα ανάλογα καλλιτεχνικά δίκτυα ή ομάδες οι οποίες υπηρετούν ένα αντίστοιχο καλλιτεχνικό όραμα παρουσίαζε επίσης ενδιαφέρον για να δούμε ποια είναι η θέση της στο σύγχρονο θεατρικό γίνεσθαι και ποιες είναι ενδεχομένως οι συγγένειες και οι αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σε ομάδες που μοιράζονται παρόμοιους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς. Οι περισσότεροι αναφέρθηκαν σε κάποιου είδους σχέση με άλλες ομάδες, η οποία είναι κυρίως θεματολογική με την έννοια ότι μοιράζονται κοινές θεατρικές φόρμες και κώδικες ανήκοντας σε ένα παρόμοιο καλλιτεχνικό ρεύμα ή ότι παρακολουθούν ο ένας την δουλειά του άλλου προκειμένου να γνωρίζουν τις εξελίξεις στον θεατρικό «μικρόκοσμο» αλλά δεν αναφέρθηκε η ύπαρξη κάποιας ουσιαστικής σχέσης και αλληλεπίδρασης μεταξύ τους ή την επιδίωξη αυτής. Η Β.Μ είπε: *«Καταρχάς όλοι βλέπουμε πολύ θέατρο και εγώ προσωπικά και έχουμε επαφές και με την ελληνική και με την διεθνή σκηνή. Και με ενδιαφέρει πάρα πολύ τι γίνεται αυτήν την στιγμή με την έννοια ότι είναι ένας μικρόκοσμος, έτσι κι αλλιώς και αυτή η συγκεκριμένη δουλειά που κάνουμε και το θέατρο γενικότερα. Υπάρχουν σύγχρονες ομάδες με τις οποίες έχουμε κοινές βάσεις, με την έννοια ότι ακολουθούμε και δουλεύουμε την ίδια μέθοδο τα τελευταία χρόνια. Και υπάρχει τα τελευταία χρόνια μια αλλαγή αισθητικής με όλες αυτές τις ομάδες, κάτι που δεν είναι πρωτοποριακό, είναι όμως για τα δεδομένα της Ελλάδας κάτι καινούργιο»* Ενώ η Ε.Γ ανέφερε: *«Φαντάσου ότι από τα 13 χρόνια της ομάδας εγώ συμμετείχα μόνο στα δύο. Και συμμετείχα στο πλέον πειραματικό project της ομάδας (Yari). Δεν μπορώ να συγκρίνω την 7 με τους Blitz ας πούμε που κάνουν θέατρο της επινόησης ή τους Όχι Παίζουμε. Αλλά εγώ δεν έχω δει κάποια τέτοια σχέση... θεματολογική ίσως ναι, αλλά επαγγελματική ή κάτι άλλο όχι»* (η έμφαση δική μας)

«Εγώ δεν ξέρω να υπάρχει συνεργασία με κάποια άλλη ομάδα ή κάτι τέτοιο. Τώρα ότι υπάρχουν πάντα άνθρωποι του χώρου που έρχονται συχνά να βοηθήσουν ενδυματολόγοι, φωτογράφοι κ.λ.π σ' αυτό υπάρχει μια σύνδεση. Πάντα βρίσκεις ανθρώπους να βοηθήσουν, να σου γράψουν μουσική, να κάνουν κοστούμια, να κάνουμε μαζί πράγματα. Αλλά με άλλες ομάδες, όχι και για ποιον λόγο;» (η έμφαση δική μας)

«Ναι πιστεύω ότι υπάρχει ένα καλλιτεχνικό ρεύμα τα τελευταία τουλάχιστον 10 χρόνια, το περίφημο devised που λέμε, αυτό πιστεύω ότι έχει επηρεάσει πάρα πολλούς καλλιτέχνες δηλαδή νέα παιδιά που βέβαια με τον καιρό έχουν μεγαλώσει, δηλαδή ήταν 20 και έχουν πάει και στα 35 και στα 40 και πιστεύω ότι ο ένας επηρεάζεται απ' τον άλλον με την καλή έννοια. Εγώ να σου πω την αλήθεια δεν θεωρώ ότι αυτό που κάνει η

ομάδα 7 είναι φοβερά *extreme* για την εποχή της. Δηλαδή θεωρώ ότι μιλάμε για ένα καλλιτεχνικό γεγονός που είναι ανάλογο της εποχής και έχει καλλιτεχνικό αντίκτυπο. Υπάρχουν ομάδες που έχουν κοινά με την ομάδα 7. **Δεν έχει γίνει κάποια συνεργασία αλλά πηγαίνουμε τους βλέπουμε, έρχονται μας βλέπουν, δεν έχει όμως γίνει συνεργασία με την έννοια έλα να ανεβάσουμε μια κοινή παράσταση ή κάτι τέτοιο»** (η έμφαση δική μας)

Σε μια μόνο περίπτωση αναφέρθηκε κάποια επιθυμία της ομάδας να αλληλεπιδράσει και να σχετιστεί ουσιαστικότερα με παρόμοια καλλιτεχνικά δίκτυα για την δημιουργία ενός κοινού δημιουργικού αποτελέσματος, μια επιθυμία που φαίνεται να είναι στα σπάργανα ακόμα, καθώς εκφράστηκαν επιφυλάξεις αν θα υπάρξει αμοιβαία πρόθεση για κάτι τέτοιο. Ο Γ.Τ ανέφερε σχετικά: *«Νομίζω ότι ναι. Με την Βίκυ το λέγαμε προσφάτως, τους τελευταίους μήνες το συζητάγαμε, ότι θα ήθελε ξέρεις να μαζευτούμε, να μαζευτούνε ομάδες και να παράξουμε κάτι όλοι μαζί. Αυτό όμως δεν έχει να κάνει μόνο με την Ομάδα 7, έχει να κάνει και με τον άλλον που προσεγγίζεις. Φαντάζομαι ότι προσπάθειες έχουνε γίνει να κουμπώσουνε, να γίνουνε παντρέματα. Οι ομάδες πάντως σίγουρα είμαστε κάτι άλλο σε σχέση με το αστικό θέατρο»* (η έμφαση δική μας)

3.2.3. Ο δημόσιος χώρος και η «βίωση» του από τους καλλιτέχνες

3.2.3.1. Η αντίληψη του χώρου-Ο χώρος σαν σκηνή

Το συγκεκριμένο ερώτημα είναι ιδιαίτερο σημαντικό για την παρούσα εργασία καθώς συνδέεται άμεσα με τα βασικά ερευνητικά της ερωτήματα. Μπορούμε να πούμε ότι στο ερώτημα αυτό ξεκάθαρα παρουσιάστηκε ένας υψηλός βαθμός σύγκλισης ανάμεσα στους συμμετέχοντες στην έρευνα ηθοποιούς/performers. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε ο τρόπος σκιαγραφήθηκε το βίωμα του δημόσιου χώρου από τους ηθοποιούς της παράστασης και η σχέση του με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που παρήχθη.

Μεγάλη σημασία δόθηκε στο στοιχείο της έκπληξης του κοινού και την διαχείριση και διαπραγμάτευση του από τους ηθοποιούς/performers, κατάσταση που γεννάει έντονα και ευχάριστα συναισθήματα: *«Αυτό που έχει σημασία είναι ότι αυτό που κάναμε με το Υαρί π.χ είχε μια πολύ συγκεκριμένη δομή. Εννοώ ότι ο εξωτερικός χώρος και η παρουσία μας σε αυτόν με έναν τρόπο συνδιαμορφώθηκαν. Και αυτό που έχει σημασία στον δημόσιο χώρο είναι ότι το στοιχείο της έκπληξης είναι απίστευτα έντονο και απίστευτα γοητευτικό αν μπορείς να συνδιαλλαγείς με αυτό,*

αν είναι κάτι που μπορούμε να το διαχειριστούμε δημιουργικά....Για μας είχε μεγάλη σημασία να επικοινωνηθεί η πληροφορία ότι η παράσταση ξεκινάει έξω και δίναμε μεγάλο βάρος σε αυτό. Και από ξέρω αυτό που κάναμε ακριβώς με αυτόν τον τρόπο, το να ξεκινάει δηλαδή μια παράσταση έτσι, στον δημόσιο χώρο και εσύ να πρέπει να γίνεις κοινωνός αυτού του πράγματος δεν έχει ξαναγίνει».(η έμφαση δική μας) Όπως είπε και άλλη μία ηθοποιός: *«Κοίταζε εμένα είναι το καλύτερο μου αυτό, γιατί προέρχομαι κι από μια άλλη ομάδα που έχω κάνει θέατρο δρόμου πάρα πολλά χρόνια με την Νίκο τον Χατζηπαπά, την ομάδα Έλιζ. Το θέατρο στο δρόμο εγώ το λατρεύω γιατί μου αρέσει πάρα πολύ η έκπληξη που δημιουργείται στους ανυποψίαστους θεατές, περιπατητές, απλούς καθημερινούς ανθρώπους που συναντάμε στο δρόμο. Εγώ έχω μια πάρα πολύ καλή επαφή με τον δρόμο. Θεωρώ ότι η πρωτοπορία αυτής της δουλειάς κυρίως οφειλόταν σε αυτό»* (η έμφαση δική μας) Ο δημόσιος χώρος βιώθηκε επιπλέον σαν ένα πεδίο καλλιτεχνικής διάδρασης, που οδηγούσε σε μια πολύ βαθύτερη και ουσιαστικότερη σχέση του καλλιτέχνη με το παραστασιακό γεγονός και αυτό/ήν που καλούνταν να υποδυθεί: *«Κοίτα να δεις, εμένα με βοήθησε πάρα πολύ αυτό, δηλαδή καταλάβαινα την ουσία των κειμένων που μου είχαν δώσει να αφηγούμαι εγώ μέσα στην παράσταση και με βοήθησε και ως προς τον χαρακτήρα που υποδύομαι. Να με πετάει ας πούμε η Βίκυ σε μια εκκλησία στην μέση του πουθενά με τα γιαπιά δίπλα και να καλούμαι να τραγουδάω оперéτες της παλιάς Αθήνας και απέναντι να βλέπω την Ακρόπολη και τον Λυκαβηττό ε τι να πούμε, γίνεσαι ένα. Δηλαδή ο χώρος είναι καταλυτικός, σε ρουφάει»* (η έμφαση δική μας). Επιπλέον, μέσα από την παράσταση οι ηθοποιοί φαίνεται να βίωσαν μια πολύ ουσιαστικότερη σύνδεση με τον αστικό χώρο, αλλάζοντας εντελώς την οπτική που μέχρι πρότινος είχαν για ορισμένους χώρους της πόλης. Όπως παρουσιάστηκε σχετικά, ο χώρος έγινε ένας οικείος χώρος, όντας ταυτόχρονα καθοριστικός για την ίδια την παράσταση και τα νοήματα που γεννούσε. Ταυτόχρονα το βίωμα της παράστασης στον δημόσιο χώρο επηρέασε και τα ίδια τα εκφραστικά μέσα των ηθοποιών *«...Αυτό από μόνο του έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον και σε πάει και σ' άλλους δρόμους. Γιατί εγώ γνώρισα τους δρόμους αυτούς, ένα γνωστό τοπίο μπορεί να το αντιμετωπίσεις διαφορετικά. Στην Ακρόπολη π.χ έλεγα να υπάρχει κι αυτό το κτίριο εδώ για κοιτάζε και αρχίζεις και παρατηρείς άλλα πράγματα, βλέπεις άλλες πλευρές. Και στην Κυψέλη ας πούμε, ήταν έκπληξη για μένα. Λέγαν ότι η Κυψέλη ήταν επικίνδυνη και έγινε για μένα ένας οικείος χώρος, ένας χώρος που μπορώ να τον περπατήσω νύχτα και να μην φοβάμαι ας πούμε. Ως performer άλλαξε η*

οπτική. Έβλεπα ότι δεν μπορώ να σταθώ με τον ίδιο τρόπο στην Ορφέως ας πούμε και στην Αρεοπαγίτου. Ήταν καθοριστικός ο χώρος στο πως θα εξελιχθεί η παράσταση». (η έμφαση δική μας)

Μάλιστα ενώ ο δημόσιος χώρος ήταν κάτι πρωτόγνωρο και ίσως τρομακτικό για ορισμένους, στην πορεία ένιωσαν ότι το να παίζουν έξω είναι μια μοναδική εμπειρία σε όλα τα επίπεδα, προσπαθώντας να δημιουργήσουν την συνθήκη μιας ιδιαίτερης αλληλεπίδρασης και σύνδεσης με το κοινό της πόλης: *«Η αλήθεια είναι ότι εγώ έκανα τις παραστάσεις στο Βυρσοδεψείο, στον Κινητήρα, μετά ξανά στο Βυρσοδεψείο και στην Πάτρα. Στις παραστάσεις του Ιουνίου στο Βυρσοδεψείο και στον Κινητήρα εγώ δεν ήμουν έξω στο δρόμο. Την πρώτη φορά που έκανα εξωτερικό ήταν στην Πάτρα, όταν πήγαμε την παράσταση στην Πάτρα. Εκεί είχε bullying, αλλά τρελό bullying. Εμένα με φόβιζε αυτό στην αρχή. Η αλήθεια είναι όμως ότι αυτό που ένιωσα στην αρχή μετά άλλαξε άρδην. Ήταν το καλύτερο μου το να βγούμε έξω, πολύ όμορφο συναίσθημα το ότι παίζαμε έξω στο δρόμο, ξέρεις... ότι ήμασταν οι αλλόκοτοι. Αυτό που καταλάβαινα εγώ είναι ότι προσπαθούσα να τους τραβήξω τα βλέμματα για να τους θυμίσω κάτι. -Είναι ο δημόσιος χώρος μια διαφορετική σκηνή για σένα; Ναι και βέβαια είναι, εννοείται αυτό» (η έμφαση δική μας)*

Η εμπειρία της παράστασης στον δημόσιο χώρο σκιαγραφήθηκε με ιδιαίτερα θετικά χρώματα από όλους τους συμμετέχοντες στην παράσταση. Υπογράμμισαν την ιδιαίτερη ένταση που ένιωσαν ως ηθοποιοί, καθώς διαφοροποίησαν τα εκφραστικά τους μέσα και εμβάθυναν την σχέση τους με τους ρόλους που υποδύονταν, δίνοντας επιπλέον έμφαση στην σύνδεση τους με χώρους της πόλης που στο παρελθόν είτε απαξίωναν είτε τους προξενούσαν φόβο, καθώς και στην γοητεία του στοιχείου της έκπληξης των θεατών μιας παράστασης δρόμου, την οποία κλήθηκαν να διαχειριστούν δημιουργικά.

Όσο για το αν ο δημόσιος χώρος είναι μια άλλη σκηνή οι απαντήσεις ήταν συλλήβδην θετικές και ενδεικτικές για το πώς ολόκληρο το παραστασιακό γεγονός διαφοροποιείται όταν συμβαίνει έξω, στον χώρο της πόλης. Η ενέργεια του δημόσιου χώρου και οι αντιθέσεις που υποκρύπτει αναφέρθηκαν επίσης σαν ένα στοιχείο που οδηγούσε σε ένα ιδιαίτερο βίωμα του καλλιτεχνικού γεγονότος από τους ηθοποιούς/performer: *«-Δηλαδή έβλεπες τον χώρο σαν μια σκηνή για σένα; Ναι, ναι εντελώς. Και στην Πάτρα ας πούμε που πήγαμε που ήταν σαν μορφή κηδείας ας πούμε. Δηλαδή φαντάσου ότι ξεκινούσαμε από την πλατεία και ανεβαίναμε όλα τα σκαλιά στην Γεροκωστοπούλου. Κάτι ατέλειωτες σκάλες που ήταν οι καφετέριες και τα εστιατόρια*

απ' την μια πλευρά- η πρόοδος- και τα αρχαία απ' την άλλη. **Δηλαδή πάντα ο χώρος έχει μια ενέργεια τέτοια που εμένα με βοήθησε πάρα πολύ»** (η έμφαση δική μας)

Επιπλέον, εκφράστηκε η βεβαιότητα ότι έξω συμβαίνει κάτι εντελώς διαφορετικό σε σχέση με μια παράσταση σε κλειστό χώρο, όπως επίσης και η άποψη ότι η συγκεκριμένη παράσταση που πάντοτε κατέληγε σε έναν θεατρικό χώρο θα μπορούσε να παρασταθεί τελικά εξ ολοκλήρου έξω: «Ναι είναι από μόνος του μια σκηνή. Θα μπορούσαμε να κάνουμε μία παράσταση χωρίς να μπαίνουμε σε εσωτερικό χώρο. Εμείς πάντοτε καταλήγαμε σε εσωτερικό χώρο αλλά ήτανε άλλη παράσταση έξω. Σαν να κάναμε δύο παραστάσεις την βραδιά, ας πούμε, μία έξω και μία μέσα. Και έφερες και έναν κόσμο που καθημερινά δεν είναι ποτέ το ίδιο, όταν έχεις να κάνεις με εξωτερικό χώρο και με ανθρώπους που έρχονται και αλληλεπιδρούν σου αλλάζουν τελείως το πώς θα μεις μετά να παίζεις. Είχε τύχει δηλαδή μια στιγμή στο Βυρσοδεψείο, είχαμε περπατήσει και δεν είχα δει ότι υπάρχει ένα γεφυράκι με ποταμάκι που έτρεχε και άλλαξε τελείως την διάθεση με την οποία μπήκαμε μέσα στο θέατρο. **Δεν ήθελα να μπω μέσα, μου αρκούσε να μείνω έξω, σε αυτό που συνέβαινε εκείνη την στιγμή**». Ειπώθηκε ότι ο δημόσιος χώρος αποτελεί μια άλλη ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα σκηνή και στο πώς οφείλει ο ηθοποιός να μεταλλάσσει το παίξιμο του σε αυτήν και να είναι διαρκώς ευέλικτος, προκειμένου να αλληλεπιδράσει δημιουργικά με τους θεατές «Ναι είναι. Οι θεατές τα τελευταία χρόνια είναι αρκετά εξοικειωμένοι με αυτό. Παλιά θυμάμαι έβγαινες έξω και εντάζει δεν είχες την αποδοχή που έχεις τώρα. Τώρα ο κόσμος έχει συνηθίσει λιγάκι να βλέπει performer στο δρόμο. **Θεωρώ ότι είναι μια σκηνή ότι έχει πάρα πολύ ενδιαφέρον, ο ηθοποιός εκεί...είμαστε αλλιώς οι ηθοποιοί εκεί**. Δεν μπορείς να αυτοσυγκεντρωθείς, δεν μπορείς να μεις σε ρόλο, πρέπει να είσαι πανέτοιμος και ευέλικτος να αντιμετωπίσεις την στιγμή. Οπότε χρειάζεται ένα άλλο εφόδιο θα λεγα. **Και ένα λίγο θάρρος, θράσος, μια ευελιξία για να πάρεις αυτό που βλέπεις εκείνη την ώρα και να το μετατρέψεις και να οδηγήσεις ας πούμε τους θεατές και να τους βάλεις σε ένα κλίμα**» (η έμφαση δική μας)

3.2.3.2. Πόλη και μνήμη

Κρίσιμο ήταν να δούμε πώς βιώθηκε ο αστικός χώρος από τους καλλιτέχνες μέσα από μια συμβολική διάσταση εστιάζοντας στο κατά πόσον η πόλη έχει μνήμη και πώς το στοιχείο αυτό αξιοποιήθηκε στην παράσταση. Οι απαντήσεις φάνηκε να συγκλίνουν

καθώς όλοι οι συμμετέχοντες στη παράσταση όχι μόνο είχαν απόλυτα συνειδητοποιήσει ότι η μνήμη της πόλης λειτουργεί καταλυτικά σε οποιοδήποτε παραστασιακό γεγονός λαμβάνει χώρο στον δημόσιο αστικό χώρο αλλά ακόμη περισσότερο στην συγκεκριμένη παράσταση, η οποία νοηματικά και αφηγηματικά ήταν απόλυτα συνδεδεμένη με την συμβολική διάσταση της πόλης σαν ένα πεδίο μνήμης, που ανασύρεται κατά περίπτωση. Η διαπλοκή του παλιού και του νέου στο αστικό τοπίο και η προσπάθεια να συνδεθεί το κοινό με αυτές τις δύο διαστάσεις μέσα από την παράσταση ήταν κάτι που αναφέρθηκε ιδιαιτέρως : *«Θα σου πω ένα σκηνικό. Στην Πάτρα είχες τα τσιπουράδικα και είχες την παλιά γενιά και δίπλα ήταν τα απομεινάρια του παλιού ιπποδρόμου της Πάτρας. Κι εμείς αυτό που προσπαθήσαμε να κάνουμε στους θεατές μας ήταν να τους υπενθυμίζουμε ότι η πόλη υπάρχει εκεί. Ότι βλέπουμε μεν τα τσιπουράδικα και τα τέτοια... Και αυτά που λέγαμε στην πομπή ήταν συνυφασμένα και με το σύγχρονο και με το παλιό. Απλώς τώρα ενυπάρχει το ένα μέσα στ' άλλο και πολύ συχνά η ιστορική μνήμη τουλάχιστον είναι εντελώς υποβαθμισμένη απ' ότι βλέπουμε»* (η έμφαση δική μας) *«Οι άνθρωποι της πόλης έχουν μνήμη. Αν έχουν την κρατάνε κρυφή. Αν σκεφτώ ότι παίζαμε στην Αρεοπαγίτου απέναντι από την Ακρόπολη εμείς την μνήμη της πόλης την αξιοποιήσαμε όσο δεν παίρνει. Και επειδή όλο αυτό το κομμάτι, η βόλτα που κάναμε με τους θεατές ήταν σουρεάλ, δηλαδή έπρεπε να συνδέσουμε όλο αυτό που συνδέουμε και ως Έλληνες, δηλαδή την αρχαία Ελλάδα που θέλουμε δεν θέλουμε την κουβαλάμε με όλο αυτό του Νεοέλληνα, όλο αυτό το ξερατό που έχουμε ως Νεοέλληνες. Οπότε όλο αυτό έπρεπε να παντρευτεί. Εμείς προσπαθούμε αυτό να κάνουμε, όσοι ήταν εκείπέρα για την παράσταση μας, είτε τουρίστες είτε Αθηναίοι εμείς αυτό προσπαθούσαμε να κάνουμε, να τους τραβήξουμε μαζί μας σε αυτήν την βόλτα με τον δικό μας τρόπο να τους ξυπνήσουμε την μνήμη. Η βόλτα, ο εξωτερικός χώρος δεν είχε τον χαρακτήρα του ντελάλη αυτό το «ελάτε να δείτε, σήμερα στην πλατεία του χωριού θίασος μεγάλος», δεν είχε αυτό, δεν μπορούσε να το έχει αυτό και δεν το είχε»* (η έμφαση δική μας)

Οι ηθοποιοί αναφέρθηκαν σε μια προσπάθεια να ξυπνήσουν την μνήμη της πόλης στους θεατές και να τους θυμίσουν ίσως πράγματα που έχουν ξεχάσει. Επιπλέον, διαφορετικές εκφάνσεις της μνήμης της πόλης συνδεδεμένες με διαφορετικές τοποθεσίες απ' όπου πέρασε η παράσταση ήταν ένα σημαντικό κομμάτι της παράστασης το οποίο τονίστηκε: *«Θεωρώ ότι η πόλη μας έχει 100% μνήμη, ότι είναι μόνο μνήμη δυστυχώς και ότι δεν έχει παρόν. Είναι μία πόλη-μνήμη. Θεωρώ ότι το καλύτερο κομμάτι της παράστασης ήταν το πρώτο in situ από τον Ελαιώνα στην*

Ορφέως. Θεωρώ ότι αυτό σε αυτήν την περιοχή την ερημική, το πώς το χειρίστηκαν τα παιδιά, ήταν κάτι συγκλονιστικό. Ήταν πολύ σκληρό, πολύ τρυφερό μαζί. Ενώ στην Διονυσίου Αρεοπαγίτου που κάτω απ' την Ακρόπολη είχε ένα άλλο βάρος ήτανε πιο ρομαντικό, ήτανε πιο πολύ μνήμη εκεί, γιατί ήταν ο χώρος που επιβαλλόταν πάρα πολύ εκεί». Γενικά στην συγκεκριμένη ερώτηση παρατηρήθηκε υψηλή σύγκλιση στις απαντήσεις των συμμετεχόντων, δεδομένου ότι η πόλη παρουσιάστηκε σαν ένα πεδίο μνήμης, γεμάτο συμβολισμούς άρρηκτα δεμένους με τους στόχους της παράστασης “Υαρί”. Επιπλέον, η παράσταση παρουσιάστηκε σαν ένα αναπάντεχο γεγονός που όχι μόνο ενεργοποίησε την μνήμη της πόλης αλλά έδωσε ζωή μέσα από κάτι διαφορετικό σε περιοχές ή τόπους της πόλης μέχρι πρότινος ξεχασμένους ή απαξιωμένους: «Έχει ναι. Δεν ξέρω πως αξιοποιήθηκε... θα σου πω αυτό που σε κάνει να αισθάνεσαι ξαφνικά. Δηλαδή εκεί που είσαι πάντα υπάρχουν διαφορετικές ενέργειες. Δεν ξέρω να σου πω πρακτικά πως αξιοποιήθηκε. Κάθε φορά αφηνόμενουν σε αυτό που συμβαίνει. Δεν μπορώ να στο εξηγήσω ακριβώς, σίγουρα επηρεάζεσαι όμως. Στη Ορφέως ας πούμε ξαφνικά βρίσκεσαι εκεί στο γεφυράκι με τα δέντρα και βλέπεις πουλιά να πετούν και λες και δεν μπορεί να συμβαίνει αυτό, γιατί υπάρχει ζωή μέσα στην καταστροφή. Στο Βυρσοδεψείο απέξω έχει διαλυθεί ας πούμε ένας κόσμος και πάει να ξεκινήσει ένας άλλος, γιατί αυτό συμβαίνει πάντα έτσι κι αλλιώς» (η έμφαση δική μας)

3.2.3.3. Ο δημόσιος αστικός χώρος και η σύνδεση του με τους κατοίκους- νέες νοηματοδοτήσεις

Η επιλογή της παρουσίασης της παράστασης σε σημεία της πόλης με έντονους ιστορικούς και κοινωνικούς συμβολισμούς, καθώς και η προσπάθεια «αφύπνισης» της μνήμης της πόλης και της σύνδεσης των θεατών με αυτήν όπως φαίνεται δεν ήταν άσχετη με τις απόψεις των συντελεστών της παράστασης για την λειτουργία και την απαξίωση του αστικού χώρου σήμερα. Στο ερώτημα εάν ο αστικός χώρος είναι σήμερα απαξιωμένος υπήρξε ομοφωνία., εκφράζοντας την άποψη πως είναι σήμερα απόλυτα απαξιωμένος με τους πολίτες να βιώνουν ένα αίσθημα αποξένωσης και απόστασης από αυτόν. Η παρουσίαση της παράστασης στον δημόσιο αστικό χώρο και η βασική προβληματική της σκιαγραφήθηκε σαν μια προσπάθεια να δοθεί όχι μόνο σαν μια εναλλακτική προοπτική ενός καλλιτεχνικού γεγονότος αλλά και της ίδιας της καθημερινότητας της ζωής στην πόλη «Εγώ νομίζω πως η έννοια του

εξωτερικού, δημόσιου χώρου στην Μεσόγειο γενικά είναι πολύ μεγάλης σημασίας για την έναρξη του ίδιου του πολιτισμού, το οποίο μετά την μεγάλη ανοικοδόμηση στην Αθήνα επί Καραμανλή και λοιπά με έναν βίαιο τρόπο χάθηκε. Οπότε ναι απαξιώθηκε, δεν λήφθηκε καθόλου υπόψη. **Κάποτε πρέπει να ληφθεί υπόψη η μορφολογία και ο τόπος. Η Αθήνα είναι μια πόλη άσχημη που μέσα της νιώθεις ξένος. Μέσα της δεν ξέρεις που βρίσκεσαι, δεν έχει κανέναν χαρακτήρα.** Ο προβληματισμός ο δικός μας έχει ξεκινήσει ήδη από τους εσωτερικούς χώρους των θεάτρων. Για παράδειγμα όταν μιλάμε για διάδραση στο σύγχρονο θέατρο δεν μπορούμε να μιλάμε με όρους αμφιθεάτρων ή χώρων που ο άλλος είναι σαν να βλέπει τηλεόραση, που ούτως ή άλλως υπάρχει μια τέτοιου είδους αισθητική στο κοινό πια. **Οπότε εναλλακτικές δράσεις και χρήσεις των χώρων μας οδηγούν με έναν τρόπο σε μια άλλη, εναλλακτική ματιά απέναντι στο καλλιτεχνικό γεγονός αυτό καθαυτό και απέναντι στην ίδια τη καθημερινότητα»** (η έμφαση δική μας). Επιπλέον, τονίστηκε ιδιαίτερα η έλλειψη σύνδεσης και αλληλεπίδρασης των κατοίκων της πόλης με τον χώρο, καθώς και η έλλειψη δράσεων στον δημόσιο αστικό χώρο, που ενδεχομένως θα αποκαθιστούσαν αυτήν την σχέση: **«Εγώ νομίζω ναι. Και αν σκεφτώ και τα τρία σημεία που στήσαμε το Υαρί τον θεωρούμε ως δεδομένο και δεν τον κοιτάμε καν, δεν τον προσέχουμε»** Στο ίδιο μήκος κύματος μια άλλη ηθοποιός της παράστασης υποστήριξε ότι: **«Είμαστε τελείως αδιάφοροι νομίζω για τον δημόσιο χώρο. Δεν τον προσέχουμε και περνάει έτσι στα ψιλά γράμματα. Είναι τόσο γρήγορη η ζωή που δεν προλαβαίνουμε να συνδεθούμε με το περιβάλλον μας. Δεν δρούμε σε αυτόν, τον φοβόμαστε, το έχουμε ξεχάσει. Αυτό προσωπικά το βλέπω πάρα πολύ το καλοκαίρι που πάω για μπάνιο, που έχεις να ασχοληθείς με την άμμο, με τις πέτρες, με την θάλασσα και αντί γι' αυτό νοικιάζουν σεζλόνγκ και αρχίζουν και πίνουν και ξαφνικά βλέπεις την εικόνα του μπαρ. Δεν συνδεόμαστε με τον χώρο, έχουμε ξεφύγει»** «Και βέβαια είναι. Αυτό όχι τώρα καιρό πριν. Και το βλέπεις αυτό πιο ξεκάθαρα όταν πηγαίνεις στο εξωτερικό παραδείγματος χάριν το πώς οι άνθρωποι είναι πιο συνδεδεμένοι με τον χώρο. **Νομίζω ότι όλα τα πράγματα εν Αθήναις είναι τόσο άναρχα που δεν συνδεόμαστε με τους χώρους, με την πόλη»** (η έμφαση δική μας) Επίσης εκφράστηκε η άποψη ότι η πόλη της Αθήνας περνάει μια βαθιά κρίση, ούσα απαξιωμένη και με τον δημόσιο χώρο της να μην βιώνεται ουσιαστικά από τους κατοίκους της και χωρίς να υπάρχει περιθώριο να πραγματοποιηθούν δράσεις στον δημόσιο χώρο είτε καλλιτεχνικού είτε άλλου περιεχομένου. **«Νομίζω ότι τώρα τελευταία ναι. Δηλαδή όταν πρωτοβγήκα εγώ στο θέατρο δρόμου ήταν άγνωστος, μετά έγινε αποδεκτός και τώρα θεωρώ ότι έχει πέσει**

λίγο, ότι είναι απαξιωμένος αυτήν την εποχή που ζούμε τώρα. **Εγώ θεωρώ ότι η Αθήνα περνάει βαθιά κρίση. Υπάρχουν χώροι δημόσιοι που δεν είναι απαξιωμένοι αυτήν την στιγμή που μπορεί να μην βρίσκονται όμως στην Αθήνα. Για την πόλη της Αθήνας θεωρώ ότι περνάει μια βαθιά κρίση ο δημόσιος χώρος της. Έχω την δική μου άποψη εγώ σε αυτό. Είναι πολύ πληγωμένη η πόλη τελευταία, δηλαδή έχει απαξιωθεί τελευταία, μιλάω κυρίως για τα τελευταία 10 χρόνια. Δεν ξέρω αν την έχει επηρεάσει η κρίση, αλλά οι πολίτες νιώθουν άβολα, δεν μπορούν να γίνουν πράγματα στον δημόσιο χώρο, δεν υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες για να ανθίσει ένα πολιτιστικό ας πούμε γίγνεσθαι»** (η έμφαση δική μας).

Σε συνέχεια του προηγούμενου ερωτήματος έγινε προσπάθεια να διαπιστωθεί εάν η πόλη και ο δημόσιος χώρος της βιώνεται ή νοηματοδοτείται διαφορετικά από τους κατοίκους της μέσα από δημόσιες καλλιτεχνικές δράσεις, όπως το “Yapı”. Αναφέρθηκε ότι μεταβάλλεται η αισθητική των πολιτών, καθώς και ότι αλλάζει η πρόσληψη της πόλης από τους κατοίκους δεδομένου ότι μέσα από τέτοιες δράσεις εντοπίζονται σημεία και ομορφιές της πόλης μέχρι πρότινος ξεχασμένα ή απαξιωμένα, άμεσα όμως συνδεδεμένα με την ιστορία της «*Ναι βιώνεται διαφορετικά...και η ομορφιά και η αισθητική και η αλλαγή στην πρόσληψη των πραγμάτων. Για παράδειγμα εμείς ήμασταν στην γειτονιά του Ελαιώνα, σε μια άσχημη περιοχή και εντοπίζαμε τις ομορφιές, τις δυσκολίες, την ιστορία του τόπου...*» Η ανάδειξη ξεχασμένων ή απαξιωμένων γωνιών και περιοχών του αστικού τοπίου και η εμφύσηση νέας ζωής σε αυτούς μέσω της δημόσιας performance αναφέρθηκε ξανά και ξανά : «*Ναι. Ας πούμε η σκακιέρα που παίζαμε στην Κυψέλη ποιος ξέρει τι αξία θα είχε ως τόπος συνάντησης σε άλλες δεκαετίες και τώρα ας πούμε είναι ένα σημείο διέλευσης που μένει απαρατήρητο ή αξιοποιείται να συγκεντρώνονται ας πούμε πρόσφυγες και να ψάχνουν τα σκουπίδια. Με τέτοιες δράσεις στέκεται ο κόσμος και το βλέπει και με τις ιστορίες που του αφηγούμαστε ουσιαστικά ο τόπος αποκτά μια νέα οντότητα, κατάλαβες;*». Μια άλλη ηθοποιός υποστήριξε ακριβώς το ίδιο πράγμα, λέγοντας πως η δράση έδωσε ζωή και άλλαξε τον τρόπο θέασης της γειτονιάς της Κυψέλης από τους ίδιους τους κατοίκους της «*....Θεωρώ ας πούμε ότι η γειτονιά της Κυψέλης, που έγινε το τελευταίο in situ πήρε άλλη ζωή. Δηλαδή βγαίνουν οι άνθρωποι από τα μπαλκόνια και μας λέγαν «θα ξαναπεράσετε;». Ναι θεωρώ ότι έδωσε έναν άλλο παλμό αυτό που κάναμε. Στην Κυψέλη μπορώ να πω ότι μεταβάλαμε το αστικό τοπίο μπορώ να πω, δηλαδή δεν μεταβάλλεται ακριβώς το αστικό τοπίο αλλά υπήρχε μια αλληλεπίδραση»* (η έμφαση δική μας) Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις

εκφράστηκε και ένας σκεπτικισμός για το κατά πόσον οι κάτοικοι της πόλης είναι διατεθειμένοι να προσλάβουν και να αφομοιώσουν τα μηνύματα τέτοιων δράσεων, δεδομένης και της σπανιότητας τους. *«Ναι. Αλλά νομίζω ότι ο κόσμος το βιώνει λίγο σαν το «περίεργο» που συμβαίνει. Δεν ήταν ότι ήρθε ο κόσμος... Κάποιοι ακολούθησαν αλλά ήταν λίγο το «τι κάνουν τώρα αυτοί». Υπάρχει μια καχυποψία. Όμως σίγουρα κάτι γεννιέται από αυτό. Και το ότι απλά περνάω και σου λέω κάτι, γιατί αυτή είναι η λογική που έχουμε «ελάτε όλοι μαζί». Απλά είναι μικρές στιγμές. Θα μπορούσε ίσως να αλλάξει τελείως η ματιά του κόσμου αν αυτό γινόταν πιο συχνά. Ξέρεις δεν είναι και φοβερό να πάμε να δούμε και κάτι μαζί, να κάνουμε μια βόλτα, γιατί στο τέλος τέλος αυτό κάναμε, μια βόλτα»* (η έμφαση δική μας). Οι επιφυλάξεις που αναφέρθηκαν παραπάνω είχαν τελικά να κάνουν με το αν το αστικό κοινό είναι τελικά αρκετά έτοιμο και «ανοιχτό» ώστε να αξιολογήσει και επηρεαστεί από δράσεις όπως το “Yapı”, παρότι η προσφορά αυτών στην αλλαγή σημασιοδότησης του δημόσιου χώρου παρουσιάστηκε ως δεδομένη: *«Ξέρεις αυτό δεν έχει να κάνει μόνο με εμάς. Εμείς δίνουμε το χέρι μας. Αν ο άλλος δεν θέλει να πιάσει το χέρι της όποιας ομάδας κάνει κάτι στο δρόμο... Όλοι οι καλλιτέχνες που είναι στο δρόμο, ακόμα και ένας ζογκλέρ, κάνει κάτι που μπορεί να τραβήξει το βλέμμα αλλά αν ο άλλος δεν θέλει πολύ απλά θα προσπεράσει και θα φύγει. Είναι δούναι και λαβείν όλα τα πράγματα. Εκτός από τις ομάδες, το θέατρο, τους ζογκλέρ, όποιον χρησιμοποιεί τον δημόσιο χώρο για να κάνει κάτι, να πει κάτι, να δείξει κάτι θα πρέπει να θέλουν και οι άνθρωποι να το δεχτούν»* (η έμφαση δική μας). Εντέλει, οι απαντήσεις ήταν συλλήβδην θετικές αν και εστίαζαν σε διαφορετικές πτυχές αυτής της νέας πρόσληψης και νοηματοδότησης, που προκύπτει για τον δημόσιο αστικό χώρο μέσω των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων σε αυτόν.

3.2.3.4. Η «επιστροφή» του χώρου στους πολίτες

Επιπλέον, διερευνήθηκε το κατά πόσον οι ηθοποιοί/performer της παράστασης κρίνουν πως ο δημόσιος αστικός χώρος μέσα από δράσεις όπως η δική τους «επιστρέφει» τόσο συμβολικά όσο και πραγματικά στους πολίτες. Οι απαντήσεις ήταν γενικά θετικές αλλά με μια δόση σκεπτικισμού, καθώς όλοι συμφώνησαν ότι τέτοιες δράσεις σηματοδοτούν μια αλλαγή στην αστική δυναμική την στιγμή τουλάχιστον που συμβαίνουν και ότι θα ήθελαν ιδανικά παράλληλα να οδηγούν μια τέτοιου είδους μετατόπιση στην κατοχή και χρήση του αστικού χώρου, χωρίς όμως να

είναι σίγουροι εάν τελικά το πετυχαίνουν «Εγώ νομίζω ότι θέλει πολλή προσπάθεια και πολλή αγάπη και πολλή κριτική σε αυτό που γίνεται, δηλαδή αν πραγματικά δεν δούμε την εικόνα της πόλης, δεν μπορούμε να εντοπίσουμε και τα σημεία που θα μπορούσαμε να βελτιώσουμε. Για παράδειγμα κοίτα αυτόν τον μαντρότοιχο απέναντι (είχε πάνω ένα όμορφο γκράφιτι) και κοίτα αυτό το γκράφιτι. Κάποιος έδωσε την προσοχή του και την σημασία του χωρίς να το καταστρέψει αυτόν τον άσχημο μαντρότοιχο αλλά κάνοντας μια επέμβαση. **Τα σώματα μας μπορεί να είναι αυτή η επέμβαση. Κι αργότερα αν σιγά σιγά ο κόσμος αρχίσει και ψάχνει ομορφιές στην πόλη θα τις δημιουργεί κιόλας μόνος του. Οπότε όλο και θα μεγαλώνει αυτό το πράγμα και θα παίρνει άλλες διαστάσεις, το οποίο είναι χρήσιμο για όλους μας όχι μόνο για τους καλλιτέχνες**» Άλλη μια ηθοποιός ανέφερε: «**Ναι επιστρέφει στους πολίτες και νομίζω και πιο ειδικά επιστρέφει ο άνθρωπος στον άνθρωπο. Να κοιτάξει λίγο μέσα του. Ότι είμαστε όλοι άνθρωποι και δεν έχουμε να χωρίσουμε κάτι και ότι είμαστε όλοι μαζί και δεν ξέρω αλλά μπορούμε να πιαστούμε χέρι χέρι και να πάμε και να σου δείξω κάτι που μου αρέσει και ίσως μετά κι εσύ να μου δείξεις κάτι που σου αρέσει κι αυτό είναι πολύ ανθρώπινο**» Για ορισμένους δεν ήταν ξεκάθαρο εάν ο χώρος επιστρέφει στ αλήθεια τονίζοντας όμως ότι συμβολικά αποκτά νέες προεκτάσεις και αξιολογείται διαφορετικά από τους πολίτες: «**Δεν ξέρω αν επιστρέφει, όμως φωτίζεται, του δίνεις μια νέα οπτική, κατάλαβες; Πράγματα που τα θεωρούσες συνηθισμένα και δεδομένα με τέτοιες δράσεις βλέπεις μια νέα οπτική των πραγμάτων, του χώρου. Δηλαδή δεν είναι τυχαίο ότι διαλέξαμε αυτούς τους χώρους για να γίνουν αυτά τα in situ**» (η έμφαση δική μας).. Εκφράστηκε επίσης η άποψη ότι σίγουρα κάτι αλλάζει στην πόλη και την ζωή σε αυτήν χωρίς να είναι όμως σαφές τι ακριβώς συμβαίνει μετά: «**Θα ήθελα πάρα πολύ να συμβαίνει κάτι τέτοιο, ελπίζω αλλά εξακολουθώ να ελπίζω, δεν μπορώ να σου απαντήσω πως ναι γίνεται ή όχι δεν γίνεται, όμως θέλω να ελπίζω πως γίνεται. Ξέρεις όταν γίνονται διάφορα πράγματα στην πόλη και αρχίζει και αποκτάει ζωή και δεν είναι μόνο αυτοκίνητα στους δρόμους, άνθρωποι με τα κινητά στο χέρι και με τις τσάντες να τρέχουν σαν τρελοί να προλάβουν κάτι, ξέρεις αρχίζει κάτι. Τότε ναι κάτι αλλάζει στην πόλη**» Μια κάποια επιφύλαξη σχετίστηκε και με το κατά πόσον οι μεγαλύτερες γενιές είναι ανοιχτές ώστε να συλλάβουν αυτή την αλλαγή: «**Όλο αυτό γεννάει κάτι την στιγμή που γίνεται αλλά κυρίως απ' την νέα γενιά. Οι πιο μεγάλοι είναι πολύ κουρασμένοι πια. Για τα νέα παιδιά θέλω να πιστεύω ότι επιστρέφει για τους μεγαλύτερους δεν νομίζω**» (η έμφαση δική μας).

3.2.3.5. Δημόσια performance και νέες κοινωνικές σχέσεις

Στα πλαίσια της έρευνας προσπαθήσαμε να διερευνήσουμε μεταξύ άλλων ένα κρίσιμο σκέλος του ερευνητικού μας ερωτήματος που σχετιζόταν με την γέννηση νέων κοινωνικών σχέσεων μέσα από το νέο βίωμα του αστικού χώρου που μια δημόσια performance δημιουργεί. Έτσι μέσα από την οπτική και τις εμπειρίες των συμμετεχόντων στην παράσταση στόχος ήταν να καταγραφούν οι απόψεις των συμμετεχόντων σχετικά με αν ανοίγονται προοπτικές για νέες κοινωνικές σχέσεις με αφετηρία μια δημόσια παράσταση όπως το “Yari”. Έστω κι αν η προοδευτική δυναμική και η προοπτική των σχέσεων αυτών δεν είναι δυνατόν να καταγραφούν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, σε ένα πρώτο επίπεδο ωστόσο, οι ηθοποιοί/performers της παράστασης έδειξαν στην πλειοψηφία τους να διαπιστώνουν νέες σχέσεις και κοινωνικούς δεσμούς που αναδύθηκαν με αφορμή την συνάντηση των ανθρώπων στον δημόσιο αστικό χώρο στα πλαίσια της παράστασης στο πλαίσιο είτε μια δημόσιας διαβούλευσης για τον δημόσιο χώρο είτε μιας υψηλού βαθμού συμμετοχής στα τεκταινόμενα σε αυτόν όπως ήταν η παράσταση “Yari”. Η Ε.Γ μας είπε σχετικά: *«Κοίταξε εγώ νομίζω ότι όλα αυτά για καλό γίνονται, δηλαδή όταν βλέπεις το feedback του κόσμου... Φαντάσου να σου πω ότι όταν τοποθετούσαμε την δράση μας όταν ξεκινούσαμε ας πούμε για τους χώρους που παίζαμε, η συμμετοχή του κόσμου, των περαστικών ήταν πολύ πιο μεγάλη από αυτήν που έμπαινε στο θέατρο μετά. Ακόμη και τυχαίοι άνθρωποι επειδή τους άρεσε αυτό που άκουγαν ή επειδή θέλανε να συμμετάσχουν στην συζήτηση που ανοίγαμε, δηλαδή κάναμε έναν ανοιχτό διάλογο με τον κόσμο, φαντάσου ότι συγκεντρώνονταν και μας ακολουθούσαν παρότι μπορεί να μην παρακολουθούσαν μετά την παράσταση...Ανοίγεται λοιπόν ένας διάλογος για τον δημόσιο χώρο, εγώ φαντάσου ότι ειδικά στην Πάτρα, τραγούδαγα πίσω από τον ιππόδρομο και βγαίνουν στα μπαλκόνια και μας λέγαν ιστορίες. Να βγαίνουν οι παππούδες στα μπαλκόνια και να συμμετέχουν ενεργά σε αυτό που παρουσιάζεις και να σου λένε πώς ήτανε τότε»* (η έμφαση δική μας). Η ανάγκη του κοινού της πόλης για επικοινωνία και επαφή στον δημόσιο χώρο υπογραμμίστηκε επίσης, καθώς η συγκεκριμένη παράσταση έδωσε αυτήν την ευκαιρία: *«Αυτό ναι το πιστεύω. Γιατί οι άνθρωποι σε αυτές τις γειτονιές της Αθήνας, κυρίως σε παλιές γειτονιές ζουν πολύ μοναχικά και θεωρώ ότι ζητούν τέτοιες ευκαιρίες, δηλαδή ψάχνουν. Θυμάμαι μια φορά συγκεκριμένα ένας*

κύριος είχε έρθει μαζί μου κάτω απ' την ομπρέλα μόνο και μόνο για να επικοινωνήσει και δεν είδε την παράσταση. **Θεωρώ ότι είναι πολύ χρήσιμο αυτό γιατί βοηθάει. Και κυρίως το κατάλαβα αυτό εκεί, σ' αυτή την γειτονιά. Ανοίγουνε πιθανότητες για νέες σχέσεις σίγουρα.** Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων μέσω της παράστασης σαν αφετηρία νέων κοινωνικών σχέσεων ήταν επίσης ένα στοιχείο που τονίστηκε ιδιαίτερα παρά τους όποιους προβληματισμούς που εκφράστηκαν για το αν όλο αυτό θα μπορούσε να έχει κάποια συνέχεια τελικά: «Θα μπορούσε αναλόγως πόσο ανοιχτοί είμαστε οι ηθοποιοί απέναντι σε αυτό και αναλόγως πόσο ανοιχτοί είναι αυτοί που έρχονται να το παρακολουθήσουν. Γιατί θα μπορούσε να είναι και μια στιγμή που την ζήσαμε τώρα και χάθηκε. Μπορεί και να συμβεί, μπορεί και όχι. **Στην δική μας παράσταση πάντως είδα το κοινό να αλληλεπιδρά με ιδιαίτερο τρόπο, κάτι συνέβη, κάτι άλλαξε, την είχαν ανάγκη την επικοινωνία που γεννήθηκε μέσα απ' όλο αυτό**» (η έμφαση δική μας). Ο Γ.Τ μας είπε για το ίδιο ερώτημα: «Φαντάζομαι πως ναι, ξέρεις κάτι μπορεί να ξυπνάει στους ανθρώπους, κάτι να γίνεται και να αλλάζει η συμπεριφορά μεταξύ μας. **Μπορούνε όλες αυτές οι δράσεις ξέρεις να χαλαρώνουν λίγο τους ανθρώπους, να χαλαρώνουν όλο αυτό το σφίξιμο, να τους φέρνουν κοντά. Εμείς το είδαμε στα σίγουρα αυτό. Οι άνθρωποι επικοινωνούσαν, διψούσαν για αυτό...**Η μουσική παραδείγματος χάρη, το αστείο, εμείς κάναμε κάτι σουρεαλιστικό στον δρόμο, οπότε χαλαρώνει όλα αυτά τα δεσμά του καθωσπρεπισμού που έχουμε» (η έμφαση δική μας).

Η γένεση νέων κοινωνικών σχέσεων μέσα από εναλλακτικές, «διαφορετικές» καλλιτεχνικές δράσεις παρουσιάστηκε σαν μια μοναδική προοπτική, που αλλάζει γενικώς την οπτική των ανθρώπων όχι μόνο σε σχέση με την τέχνη αλλά σε σχέση με την ίδια την ζωή. Το θέμα της πρόσβασης στον δημόσιο χώρο ως αφετηρία αυτής της αλλαγής αναφέρθηκε επίσης. Η Β.Μ μας είπε: «**Εγώ για να είμαι ειλικρινής δεν βλέπω άλλον δρόμο εκτός από αυτόν. Εγώ δεν βλέπω άλλη προοπτική αυτήν την στιγμή εκτός από αυτήν. Δηλαδή έχω εστιάσει τελείως σε αυτό. Δηλαδή ότι το διαφορετικό, αν αυτό δεν αρχίσει να μπαίνει στην καθημερινότητα δεν μπορεί να αλλάξει μια αισθητική θέασης και λειτουργίας όχι μόνο καλλιτεχνικής αλλά της ίδιας της ζωής...** Για παράδειγμα μια θεατρική παράσταση που απευθύνεται στα παιδιά γιατί να μην γίνει σε έναν δημόσιο χώρο, που τα παιδιά δεν έχουν πρόσβαση;» (η έμφαση δική μας)

3.2.3.6. Θέατρο στον δημόσιο χώρο και πολιτικές προεκτάσεις

Σχετικά με το αν η παράσταση είχε κάποια πολιτική νοηματοδότηση και ως προς τα μηνύματα της και ως προς την επιλογή να παρασταθεί στο δημόσιο αστικό χώρο αλλά και γενικότερα ποιο είναι το πολιτικό στίγμα τέτοιων καλλιτεχνικών γεγονότων οι απαντήσεις ήταν αρκετά διαφορετικές αν και όλες συνέκλιναν ότι η πολιτική διάσταση του θεάτρου είναι ξεκάθαρη. Πολιτιστικές δράσεις όπως το “Yarî” παρουσιάστηκαν σαν ιδιαίτερα επικίνδυνες για το κατεστημένο, την καθεστηκία τάξη: *«...Από την δική μου την οπτική τελείως. Και κανένας δεν έχει βοηθήσει πραγματικά τον πολιτισμό με την έννοια ότι ο πολιτισμός μπορεί να γίνει πάρα πολύ επικίνδυνος. Και το πιστεύω βαθιά αυτό το πράγμα, ότι μπορεί να γίνει πολύ επικίνδυνος για αυτούς. Και γι’ αυτό η παιδεία και ο πολιτισμός είναι ο τελευταίος τροχός της αμάξης σε μια χώρα που θα έπρεπε να είναι η βαριά βιομηχανία της»*. Η πολιτική νοηματοδότηση της παράστασης ήταν έμμεση και είχε επιπλέον τον χαρακτήρα μιας δήλωσης για τον δημόσιο χώρο και το πως οι άνθρωποι μπορούν να ενεργοποιηθούν κοινωνικά σε σχέση με αυτόν, όπως υποστήριξε η Ε.Γ.: *«Εμμέσως νομίζω ότι υπάρχει αυτή η πολιτική νοηματοδότηση. Για μένα τουλάχιστον σαν ηθοποιό αυτής της παράστασης η πρώτη μου μέριμνα ήταν να ενεργοποιηθεί κοινωνικά ο κόσμος ως προς τον δημόσιο χώρο. Δηλαδή δεν ξέρω κατά πόσον είναι πολιτικό statement αυτό. Αλλά το να δεις ας πούμε αυτόν τον κοινωνικό ρόλο του δημόσιου χώρου για μένα ήταν το α και το ω. Γι αυτό ας πούμε υπήρξε και τέτοιος κυνισμός τόσο στις αφηγήσεις μας όσο και στις κινήσεις μας και το interaction με τον κόσμο έξω, στο να ενεργοποιηθεί όλο αυτό το πλαίσιο που βάζαμε το site specific»*. Από την Α.Α. η παράσταση βιώθηκε ως επαναστατική τόσο ως προς τα νοήματα της όσο και ως προς την φόρμα της, επισημαίνοντας ταυτόχρονα ότι το πολιτικό στοιχείο δεν μπορεί να μην υπάρχει στο θέατρο: *«Πάντα υπάρχει σ’ όλες τις παραστάσεις έτσι κι αλλιώς. Σίγουρα δεν σηκώσαμε λάβαρο αλλά νομίζω ναι ότι υπάρχει. Θαρρώ ότι υπήρχε και σε αυτό. Ας πούμε στο τελευταίο το Yarî που κάναμε στο τέλος υπήρχε το μήνυμα «ρε μαλάκες είμαστε όλοι άνθρωποι και να αναγκάζεσαι να υπακούς πιστά τις εντολές που σου δίνουν, γιατί δεν επαναστατείς σε αυτό και πόσο πρέπει να ακολουθείς τους κανόνες και αν δεν τους ακολουθείς τι μπορεί να συμβεί;»*. Για μένα ήταν μια επανάσταση η παράσταση». Επισημάνθηκε ότι το πολιτικό δεν είναι απαραίτητα κάτι ρητά διατυπωμένο αλλά μπορεί να λειτουργήσει και σε ένα συμβολικό επίπεδο μέσα από μια παράσταση όπως το “Yarî” με συγκεκριμένα μηνύματα αλλά και μια σαφή δήλωση για τον δημόσιο χώρο μέσα από την επιλογή να παρουσιαστεί σε αυτόν:

«Ναι. Ξέρεις πολιτικό θέατρο δεν είναι μόνο να μιλήσεις με ονόματα ή να κάνεις κάτι που να έχει άμεση σχέση με την πολιτική, δηλαδή Peter Weiss ή Μπρεχτ που είναι πολιτικό θέατρο αλλά είναι και πιο στρατευμένο. Εμείς είχαμε ένα μότο, τον τίτλο της παράστασης, Υαρί. Το γιατί τι συμβολίζει; Κάτι ημιτελές, κάτι που ή μπορεί να γκρεμιστεί ή μπορεί να χτιστεί. Νομίζω ότι η Ελλάδα είναι σ' αυτό το σημείο, ήτανε πάντοτε σ' αυτό το σημείο, ένα γιατί που ή θα το φτιάχναμε ή θα το γκρεμίζαμε. Νομίζω ότι αυτό είναι από μόνο του πολιτικό και είχε πολιτικές προεκτάσεις από μόνη της η παράσταση, από τον τίτλο. Και το γεγονός ότι έγινε στον δρόμο και στους συγκεκριμένους χώρους έχει ένα σαφές νόημα επίσης, ανεξάρτητα από το ότι ήταν εντελώς φυσικό για μας» Η διάθεση κοινωνικής αφύπνισης του κοινού σε σχέση με τον αστικό χώρο αλλά και η προσπάθεια αποκατάστασης της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων της πόλης ήταν τα στοιχεία πολιτικής νοηματοδότησης της παράστασης, σύμφωνα με την Σ.Λ, η οποία επεσήμανε επίσης την δεδομένη σχέση ανάμεσα στο θέατρο και την πολιτική του υπόσταση: «Υπάρχει πάντα στο θέατρο. Στην συγκεκριμένη παράσταση ήταν η αφύπνιση, η ενεργοποίηση. Και κυρίως ξεκίνησε από την πόλη, από αυτό που ζούμε από την μεταβατική της φάση που περνάει. Έχει να κάνει με την επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων. Το μήνυμα της παράστασης ήταν «διαλυόμαστε, συνταχθείτε». Δεν μπορεί να κάνουμε θέατρο και να μην δίνουμε κάποιο μήνυμα»

3.2.4. Η σχέση με το κοινό

Στα πλαίσια της παράστασης η αλληλεπίδραση που προέκυψε ανάμεσα στο κοινό της πόλης και τους ηθοποιούς ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα δεδομένου ότι επρόκειτο για μια «συνάντηση» απρογραμμάτιστη σε μεγάλο βαθμό, άρα και αναπάντεχη. Τα αποτελέσματα αυτής της επαφής που γεννήθηκε στον δημόσιο αστικό χώρο σκιαγραφήθηκαν στα λόγια των ηθοποιών της παράστασης “Υαρί”.

Ορισμένοι βίωσαν την σχέση αυτήν σαν μια σχέση αμφίδρομη, άμεση και με έντονο το στοιχείο της αλληλεπίδρασης καθώς με αφορμή την παράσταση στήθηκε ένας ανοιχτός δημόσιος διάλογος. *«Εμένα μου άρεσε πάρα πολύ να το κάνω αυτό. Δεν το χα ξανακάνει, δεν είχα ξανακάνει κάτι παρόμοιο με την όλη συμπεριφορά που εγώ υιοθέτησα στο έξω, στον δημόσιο χώρο η σχέση μου με το κοινό ήταν αμφίδρομη. Φαντάσου ότι για μένα ως χαρακτήρα πριν ανέβω πάνω στην σκηνή και αφηγηθώ τα κείμενα που μου είχανε δοθεί επειδή ήταν όλο αυτοσχεδιαστικό το μέρος το έξω εμένα με ενεργοποιούσε και με αφύπνιζε ακόμη περισσότερο αυτό το feedback που*

έπαιρνα απ' τον κόσμο. Γιατί νομίζω και ότι και οι άλλοι ηθοποιοί που ήμασταν μαζί έξω μπορεί να βιώσαν κάτι τέτοιο, αλλά φαντάσου ρε παιδί μου ότι εγώ το έστηνα ως ανοιχτό διάλογο πάντα» (η έμφαση δική μας). Οι αυθόρμητες αντιδράσεις του κοινού, το γεγονός ότι αρκετοί επέλεξαν να ακολουθήσουν την πορεία της παράστασης στην πόλη τονίστηκε επίσης: *«Κοίταξε να δεις εμένα μ αρέσει αυτό και ξέρω ότι περιμένω όλες τις αντιδράσεις. Υπάρχουν άνθρωποι που τους αρέσει ή και όχι. Εγώ είμαι πάντα προετοιμασμένη για όλα....Υπήρχαν όμως άνθρωποι που μας ακολούθησαν αυθόρμητα, ήταν ωραίο αυτό, περίεργο, το θαύμασα. Ας πούμε πριν μπούμε στον Κινητήρα μας είχαν ακολουθήσει δύο ξένοι, δεν ξέρω Αμερικάνοι δεν ξέρω τι και μπήκαν μέσα να το παρακολουθήσουν. Και χάρηκα γι' αυτούς που είχαν την τόλμη να το κάνουν, να ζήσουν αυτήν την εμπειρία. Δηλαδή σκεφτόμουν αν ήμουν στο εξωτερικό και συναντούσα κάτι παρόμοιο, θα το ακολουθούσα; Και πόσο ωραίο θα ήταν να το ακολουθούσα. Αλλά μόνο που το ακολούθησαν ήταν»* Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο ήταν το στοιχείο της έκπληξης, καθώς μια τέτοια δημόσια δράση καταλύει έστω για λίγο την κανονικότητα της αστικής ζωής, και το πώς οι συμμετέχοντες στην παράσταση το αντιμετώπισαν, δεδομένου ότι κλήθηκαν να διαχειριστούν αυτήν ακριβώς την έκπληξη του κοινού *«Νιώθουμε χαρά και μόνο χαρά. Γιατί αυτό είναι κάτι που επιδιώκουμε να έχουμε στο θέατρο, δηλαδή ένα κοινό που θα σε κοιτάει με περιέργεια για το τι θα του πεις, θα ακούσει την ιστορία που έχεις να του πεις και να του φαίνεται πρώτη φορά ότι θα ακούσει κάτι τέτοιο Ακριβώς. Και το παιχνίδι παίζεται στο κατά πόσο θέλεις πραγματικά να πεις μια ιστορία. Είσαι πραγματικά προετοιμασμένος ώστε να ακούσεις κάτι που ενδεχομένως να μην σ αρέσει, γιατί υπήρξαν και τέτοια. Η επιθυμία σου να πεις την ιστορία είναι πιο δυνατή από αυτό και θα το διαχειριστείς κι αυτό. Γιατί για πολλούς για παράδειγμα ήμασταν «α, ήρθαν οι τρελοί». Εγώ περπατούσα στον δρόμο στην Κυψέλη και φώναζα «μα να μην υπάρχει ένα παγκάκι;» και βγαίνανε και λέγανε «η τρελή με το παγκάκι». Διάφορα τέτοια σχόλια. Μιλάμε όμως για συμμετοχή, για πραγματική συμμετοχή»* (η έμφαση δική μας). Η εμπειρία της αλληλεπίδρασης με το κοινό ήταν ενδιαφέρουσα γεννώντας μια ιδιαίτερη επαφή μαζί του: *«Πολύ ενδιαφέρουσα και απρόβλεπτη. Εγώ δεν βίωσα κάποια αρνητική εμπειρία. Δηλαδή και αρνητικός να ήταν κάποιος εμένα μου προξενεί το ενδιαφέρον, είναι πάντα θετική η εμπειρία. Δηλαδή πάντα βρίσκω ενδιαφέρον στην αλληλεπίδραση μου με τους θεατές, πάντα ψάχνω, ενδιαφέρομαι να τους γνωρίσω και να με γνωρίσουνε και είμαι πολύ θαρραλέα να τους πλησιάσω. Εκείνη την στιγμή δεν σκέφτομαι ότι τους ενοχλώ γιατί δεν κάνεις κάτι*

ενοχλητικό, τους νιώθω κοντά μου τους αγαπάω, αγαπάω αυτήν την στιγμή της αμηχανίας στα μάτια τους» (η έμφαση δική μας). Επιπλέον, αναφέρθηκαν και περιπτώσεις όπου το κοινό ήταν αρνητικό και καχύποπτο απέναντι σε μια τέτοια εμπειρία κυρίως λόγω άγνοιας και μη εξοικείωσης με αντίστοιχες δράσεις, όπως συνέβη στην Πάτρα. Τα περιστατικά αυτά ωστόσο παρουσιάστηκαν ως μεμονωμένα. *«Κοίταξε το bullying της πρώτης φοράς ήταν πολύ άσχημο, δεν ήθελα να το ξανακάνω. Η αλληλεπίδραση με τον κόσμο έξω για μένα ήταν ευχάριστη, με συγκέντρωνε πάρα πολύ στο μετά... Αυτό που ένιωθα ήταν ότι ρε παιδάκι μου ήταν ότι ήταν κάτι οικείο για αυτούς, παρότι θα μπορούσε να είναι κάτι ξένο γιατί οι άνθρωποι που έβλεπαν είχαν μια διαφορετική ταχύτητα, ας πούμε ήμασταν σε κάποια φάση σε πόζες οικογενειακής φωτογραφίας, κάτι πάρα πολύ αργό αλλά αυτό που καταλάβαινα ότι όλο αυτό κάτι τους θύμιζε. Κι αυτό που έβλεπα και από τον κόσμο μετά που παρακολούθησε την παράσταση και στο μέσα κομμάτι ήταν ότι χωρίς το έξω δεν θα μπορούσαν να έχουν σύνδεση με το προηγούμενο. Το έξω βοηθούσε πάρα πολύ το κοινό. Οι αντιδράσεις του κόσμου ήταν κατά 90% θετικές»* (η έμφαση δική μας).

Επιπλέον, έγινε προσπάθεια να διερευνηθεί το κατά πόσον το κοινό ήταν περισσότερο ή λιγότερο συμμετοχικό και συνειδητοποιημένο σε σχέση με μια παράσταση σε έναν κλειστό χώρο, όπως π.χ ένα αστικό θέατρο. Οι απαντήσεις έδειξαν ότι το κοινό ήταν απρόβλεπτο ως προς τις αντιδράσεις του που κινούνταν από πολύ θετικές μέχρι και αρνητικές, αλλά ένα μεγάλο ποσοστό αυτού συμμετείχε πολύ ενεργά στην παράσταση: *«Ήταν απρόβλεπτο. Σου λέω όταν εγώ τραγούδαγα και πεταγόταν ο παππούς και μου έλεγε ο ίδιος ιστορίες λες και ήμουν αγγονή του και μου ζωντάνευε όλο το χώρο πως ήτανε κάποτε ήτανε λες και ανταλλάσσαμε ιστορίες. Εγώ του λεγα την ιστορία ενός τραγουδιού και αυτός την ιστορία ενός χώρου. Μία φορά φοβήθηκα λίγο γιατί είχαμε πάρα πολύ κόσμο στην Αρεοπαγίτου και εγώ έπρεπε να τραγουδήσω πάλι έναν Αττίκ σε ένα πάσο ας πούμε κάτω απ' την Ακρόπολη και στο σημείο που εγώ ανέβαινα είχανε μαζευτεί κάποια παιδιά τα οποία κάνανε ουσίες. Και λέω τώρα πάμε τώρα κι ό, τι γίνει. Και σε πληροφορώ ότι αρχίζω και τραγουδάω. Και σταματάνε και με κοιτάνε και λένε «μια χαρά». Και καθόντουσαν και ακούγανε και χειροκροτάγανε και τραγουδάγανε και αυτά. Μιλάμε για ένα κοινό τελείως urban. Είναι το κοινό της πόλης, είναι οι περαστικοί που απλά κάθονται και θέλουν αυτόν τον διάλογο να ανοίξουνε». Σε αρκετές περιπτώσεις το κοινό περιγράφηκε ως ιδιαιτέρως συμμετοχικό, ουσιαστικά συνδιαμορφώνοντας την παράσταση μέσα από έναν διάλογο που γινόταν μαζί με τους ηθοποιούς. Το κοινό που τυχαία συνάντησε την*

παράσταση στην πόλη και την ακολούθησε περιγράφηκε επίσης σαν ένα πολύ πιο αυθόρμητο και συμμετοχικό κοινό σε σχέση με όσους είχαν έρθει συνειδητά να την παρακολουθήσουν: *«Το κοινό που ακολουθούσε αυθόρμητα ήταν πολύ μέσα σ' αυτό. Δηλαδή περνούσαν, το έβλεπαν και ακολουθούσαν. Αυτοί ήταν το καλύτερο κοινό. Ήταν συμμετοχικοί, έμπαιναν με τα μπούνια, μας μιλούσαν»* Η συμμετοχή του κοινού περιγράφηκε ως σημαντική αλλά με μια κάποια αμφιβολία για το αν όλη αυτή η αλληλεπίδραση που γεννήθηκε με αφορμή την παράσταση θα μπορούσε όντως να έχει κάποια συνέχεια δεδομένου ότι οι άνθρωποι μοιάζουν κουρασμένοι και κλεισμένοι στον εαυτό τους: *«Εγώ βίωσα μία κούραση από τους θεατές. Όχι κούραση ως προς αυτό που βλέπουν, αλλά μια κούραση του τύπου δεν μπορώ να αντιδρώ, κλείνομαι πάλι στα δικά μου, μια απογοήτευση. Πάντως η επαφή υπήρχε, υπήρχε αλληλεπίδραση. Κοίταξε οι αντιδράσεις του ήταν κανονικές, δεν είχαμε κάποια περίεργη αντίδραση. Ήταν ξαφνιασμένο αλλά και συμμετοχικό, όμως δεν παρενέβαινε παρά μόνο αν ήταν κάποιος πολύ ιδιόμορφος. Σεβότανε την δράση, παρακολουθούσε και ουσιαστικά είχε μία περιέργεια για την εξέλιξη, λίγο έτσι ξαφνιασμένο θα το έλεγα. Ήταν και περιπαικτικό μερικές φορές, δηλαδή μας καναν και κάτι αστεία. Τα ευτράπελα ή περίεργα περιστατικά δεν έλειψαν αλλά η συμμετοχή του κοινού της πόλης στην παράσταση ήταν αξιοσημείωτη: «Είναι όλα αυτά μαζί και διαφορετικά ταυτόχρονα σε κάθε μέρα και σε κάθε φορά. Δηλαδή, μας έτυχε να βγαίνουν άνθρωποι μέσα απ' τα μαγαζιά και να διορθώνουν πληροφορίες που δίναμε, γιατί πληροφορίες ήταν πάνω σε μια ιστορική βάση και ήταν και άλλες επινοημένες, ήταν κάποιοι που μας περίμεναν και βγαίνουνε, άλλοι που δεν ήξεραν και απλά βρέθηκαν τυχαία και ακολουθούσαν, τυχαίοι περαστικοί που περπατούσαν π.χ στον δρόμο στην Πατησίων και άρχισαν να μας ακολουθούν. Πιο περίεργη ήταν η εμπειρία στον Ελαιώνα όπου δεν υπάρχουν ουσιαστικά περαστικοί παρά μόνο φορτηγατζήδες. Και επίσης είναι μια περιοχή που γίνεται πιάτσα. Πολλοί νόμιζαν ότι κάνουμε κι εμείς το ίδιο. Διάφορα περιστατικά σημειώθηκαν που έβγαιναν και μας ρωτούσαν «πόσο πάει;» και διάφορα άλλα ευτράπελα. Αλλά για μας είχε ενδιαφέρον να δούμε και τα όρια όλου αυτού που κάναμε, τις αντιδράσεις και μέχρι μπορούν να φτάσουν». Εντέλει το κοινό που τυχαία ακολούθησε την παράσταση σκιαγραφήθηκε στα λόγια των συμμετεχόντων σαν ένα κοινό που παρά το αρχικό ξάφνιασμα του από την «συνάντηση» του με μια παράσταση στον δρόμο συμμετείχε ενεργά και με αρκετό ενθουσιασμό σε αρκετές περιπτώσεις, ανοίγοντας συχνά έναν δημόσιο διάλογο με αφετηρία την παράσταση. Οι αρνητικές αντιδράσεις παρότι δεν έλειψαν*

ήταν λιγοστές και μεμονωμένες. Σημαντικό είναι ότι το αστικό κοινό φαίνεται εντέλει σε μεγάλο βαθμό να είναι έτοιμο να δεχτεί και να συμμετέχει σε δημόσιες καλλιτεχνικές δράσεις, δείχνοντας σε πολλές περιπτώσεις να «διψάει» για αυτού του είδους την επικοινωνία που προκύπτει στο πλαίσιο τους.

3.3. Σύνοψη των αποτελεσμάτων

Συνοψίζοντας τα παραπάνω αποτελέσματα διαπιστώνουμε ότι όλοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα, ηθοποιοί/performers της παράστασης “Yapı”, παρατήρησαν ότι ο δημόσιος αστικός χώρος λειτουργεί σαν ένας ιδιαίτερος παραστασιακός χώρος που μεταβάλλει την δυναμική και την επιδραστικότητα οποιουδήποτε καλλιτεχνικού γεγονότος συμβαίνει σε αυτόν. Οι χώροι της πόλης ήταν ξεκάθαρα για τους ηθοποιούς μια «άλλη» σκηνή που υποβάλλει, ανακινεί μνήμες και καθορίζει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Άλλωστε, όπως όλοι κατηγορηματικά τόνισαν, η συγκεκριμένη παράσταση αλλά και γενικά το πειραματικό θέατρο, που η ομάδα υπηρετεί, αποτελεί μια απολύτως συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή, η οποία στην περίπτωση του “Yapı” αφορούσε αφενός την σύνδεση με τον αστικό χώρο και αφετέρου ένα σαφές κοινωνικοπολιτικό σχόλιο που ήταν η κεντρική ιδέα της παράστασης. Το θέατρο στον δρόμο βιώθηκε σαν μια ξεχωριστή συνθήκη που μεταξύ άλλων διαφοροποιεί σαφώς τα εκφραστικά μέσα των ηθοποιών και τους ωθεί σε μια διαφορετικού τύπου σύνδεση με αυτό που καλούνται να «υποκριθούν» κάθε φορά. Επιπλέον, οι ηθοποιοί στην πλειονότητα τους τόνισαν την νέα σύνδεση με την πόλη τους, την οποία και οι ίδιοι απέκτησαν μέσα από την παράσταση, βιώνοντας περιοχές της πόλης που θεωρούσαν και οι ίδιοι «ξένες», ξεχασμένες ή υποβαθμισμένες, ως οικείους πλέον χώρους.

Η συμβολική ανάδειξη της μνήμης της πόλης μέσα από την βιωματική σύνδεση με περιοχές της μέσω της παράστασης ήταν επίσης ένα κρίσιμο στοιχείο, καθώς σε μεγάλο βαθμό περιγράφηκε σαν μια προσπάθεια αφύπνισης της μνήμης της πόλης στο μυαλό των θεατών ή ανάσχυσης ξεχασμένων αναμνήσεων. Κοινός τόπος ήταν ότι ο αστικός χώρος είναι απαξιωμένος σήμερα με την πλειοψηφία των κατοίκων να αδυνατούν πλέον να συνδεθούν ουσιαστικά μαζί του και να μην υπάρχουν ευκαιρίες για δράσεις όποιου χαρακτήρα (καλλιτεχνικού, κοινωνικού κ.λ.π) οι οποίες θα αποκαθιστούσαν αυτήν την διαταραγμένη σχέση, οδηγώντας σε μια ουσιαστικότερη

σύνδεση των ανθρώπων με τον χώρο στον οποίο ζουν. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα υποστήριξαν ότι όντως η παράσταση έδειξε να εμφύσησε ζωή σε απαξιωμένες ή υποβαθμισμένες γειτονιές της Αθήνας, εγκαινιάζοντας μια νέα θέαση και πρόσληψη τους από τους κατοίκους τους και όχι μόνο (χαρακτηριστικό παράδειγμα η περιοχή της Κυψέλης). Υπό το πρίσμα αυτό νέες νοηματοδότησεις του αστικού χώρου αναδύθηκαν για τις οποίες όμως εκφράστηκαν επιφυλάξεις αν θα είναι δυνατόν να έχουν συνέχεια, δεδομένης της χαμηλής περιοδικότητας δράσεων, όπως η δική τους, στον αστικό χώρο. Υπήρξε σύγκλιση απόψεων ως προς το ότι τέτοιες δράσεις διαφοροποιούν την αστική δυναμική μέσα από την «εισβολή» του διαφορετικού στην καθημερινότητα των πολιτών αλλά σκεπτικισμός για το αν πραγματικά είναι αρκετές για να «επιστρέψει» η πόλη στους πολίτες. Ωστόσο, μια αλλαγή οπτικής που προκύπτει όχι μόνο για την λειτουργία της τέχνης αλλά και για την ίδια την ζωή στην πόλη περιγράφηκε στα λόγια των ηθοποιών της παράστασης, τονίζοντας όμως ότι η παρουσία περισσότερων τέτοιων, αυθόρμητων δράσεων είναι αναγκαία για να παγιωθεί η αλλαγή αυτή στην συνείδηση των πολιτών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίαζε και η σκιαγράφηση των σχέσεων που γεννήθηκαν στα πλαίσια της παράστασης με τους ανθρώπους να επικοινωνούν αυθόρμητα μεταξύ τους και να στήνουν έναν διάλογο με τους ίδιους τους ηθοποιούς. Οι αντιδράσεις αυτές φαίνεται να έχουν την δυναμική να αποτελέσουν, σύμφωνα με τους περισσότερους ηθοποιούς, την αφετηρία νέων κοινωνικών δεσμών έστω και αν η συνέχεια τους είναι αμφίβολη, με τους ανθρώπους να φαίνονται να αποζητούν πραγματικά καινούργιες περιστάσεις και προοπτικές επικοινωνίας και κοινωνικής διάδρασης από τις οποίες μοιάζουν να νοιώθουν συχνά αποκλεισμένοι. Επιπλέον, η πολιτική διάσταση της συγκεκριμένης παράστασης αλλά και του site-specific θεάτρου γενικότερα, παρουσιάστηκε μέσα από διαφορετικές οπτικές στα λόγια των ηθοποιών παρότι από όλους τονίστηκε η αναπόδραστη σχέση ανάμεσα στην πολιτική και το θέατρο εν γένει. Κατά κύριο λόγο η παράσταση βιώθηκε με πολιτικούς όρους διττά: από την μία πλευρά ως έχουσα μια όχι κατ' ανάγκη ρητά διατυπωμένη αλλά περισσότερο υπόρρητη ή συμβολική διάθεση αφύπνισης του κοινού μέσα από το νοηματικό περιεχόμενο της και από την άλλη ως φέρουσα προεκτάσεις αναφορικά με την ίδια την λειτουργία του δημόσιου αστικού χώρου μέσω μια προσπάθειας κοινωνικής ενεργοποίησης των πολιτών, μέσω της συνειδητής επιλογής να παρασταθεί σε αυτόν.

Σε σχέση με την επαφή με το κοινό, όπως υποστηρίχθηκε από όλους, αυτό το είδος θεάτρου γεννάει μια εξ ορισμού εντελώς διαφορετική σε σύγκριση με το θέατρο σε κλειστούς χώρους σχέση ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς, δεδομένου ότι η «βιωματική» σχέση του θεατή με τα δρώμενα προωθείται μέσα από μια άμεση αλληλεπίδραση και επικοινωνία με τους ηθοποιούς. Το κοινό και ιδιαίτερα το ανυποψίαστο κοινό της πόλης παρουσιάστηκε ως ιδιαίτερα συμμετοχικό και «ανοιχτό» στην επικοινωνία που προέκυπτε την στιγμή της παράστασης. Παρά το αρχικό ίσως στοιχείο της έκπληξης, οι αντιδράσεις ήταν στην πλειοψηφία τους θετικές χωρίς να λείπουν βέβαια και μεμονωμένες αρνητικές αντιδράσεις ορισμένων.

Κεφάλαιο Τέταρτο: Συζήτηση των αποτελεσμάτων - συμπεράσματα

4.1. Σύνδεση των αποτελεσμάτων με θεωρητικές προσεγγίσεις

Επιχειρώντας να απαντήσουμε στα ερευνητικά ερωτήματα που θέσαμε στην παρούσα εργασία θα γίνει προσπάθεια να συνθέσουμε τα αποτελέσματα της έρευνας που πραγματοποιήσαμε με τις θεωρητικές προσεγγίσεις που αποτέλεσαν την αφετηρία μιας σειράς προβληματισμών, οι οποίοι μας οδήγησαν στην επεξεργασία των συγκεκριμένων ερωτημάτων.

Το site-specific θέατρο παρότι δεν είναι ρηξικέλευθο σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, ωστόσο για τα ελληνικά δεδομένα παραμένει κάτι σχετικά καινούργιο. Άλλωστε, όπως έντονα φάνηκε και από τις συνεντεύξεις, στην Ελλάδα εντάσσεται ακόμα στην κατηγορία ενός «πειραματικού» θεάτρου με το οποίο το κοινό δεν είναι ιδιαιτέρως εξοικειωμένο και στο οποίο βέβαια το κράτος δεν έχει κανενός είδους παρέμβαση ή συνεισφορά. Αυτού του είδους οι παρεμβάσεις βέβαια δεν φαίνεται να είναι ιδιαιτέρως επιθυμητές, καθώς αρκετοί καλλιτέχνες θεωρούν ότι ενέχουν τον κίνδυνο φίμωσης της δημιουργικότητας τους ή «πατροναρίσματος» της.

Οι καλλιτεχνικές ομάδες που ασχολούνται με το θέατρο αυτού του είδους φαίνεται να αντιλαμβάνονται ξεκάθαρα τον κοινωνικό ρόλο του, δεδομένου ότι όπως προκύπτει, γίνεται με ελάχιστα μέσα, με υψηλό προσωπικό κόστος από τους καλλιτέχνες τόσο σε χρόνο και προσπάθεια όσο και σε χρήματα και σχεδόν χωρίς καμία οικονομική ανταμοιβή. Κατά συνέπεια, η ανάγκη να ειπωθεί κάτι μέσα από

αυτό είναι εντονότατη, η ανάγκη της άρθρωσης ενός δημόσιου λόγου με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις είναι βαθιά για τους καλλιτέχνες, υποσκελίζοντας την σημασία του κόστους που πρέπει να αναλάβουν.

Επιπλέον, το να κάνεις θέατρο σε έναν δημόσιο χώρο συνεπάγεται μια σαφή επιλογή του να συναντηθείς με ανθρώπους που είναι ενδεχομένως μη εξοικειωμένοι με το θέατρο και να αναμετρηθείς με τις δυσκολίες που μπορεί να προκύψουν από αυτό. Οι καλλιτέχνες του δρόμου χωρίς την «προστατευμένη» συνθήκη του θεάτρου σε κλειστούς χώρους συνειδητά επιλέγουν να εκτεθούν σε απρόβλεπτες συνθήκες και στην ενδεχόμενη σκληρή κριτική ενός κοινού που στην καλύτερη περίπτωση μπορεί να σε προσπεράσει ή στην χειρότερη να σε αποδοκιμάσει. Οι καλλιτέχνες της παράστασης “Yapi” αναφέρθηκαν σε αυτήν την συνειδητή δημόσια έκθεση τους και τις αρνητικές αντιδράσεις που εισέπραξαν, έστω από μια περιορισμένη μερίδα κοινού, τις οποίες όμως ήταν απόλυτα αποφασισμένοι να διαχειριστούν. Ενδεχομένως η επιλογή αυτή να σχετίζεται και με κάποια έμμεση απόρριψη του «έτοιμου» ή ελιτίστικου κοινού των θεατρικών αιθουσών αποζητώντας ένα κοινό λιγότερο έτοιμο ίσως αλλά σίγουρα πιο «αγνό» και εύπλαστο. Είναι δεδομένο πάντως ότι η επιλογή αυτή από πλευράς καλλιτεχνών «συναντιέται» με την ανάγκη μιας μερίδας πολιτών, που ίσως να είναι αποκλεισμένοι από το θέατρο, να έρθουν σε επαφή μαζί του. Στην περίπτωση μιας site-specific παράστασης η ανάγκη αυτή συνδέεται και με μια ανάγκη βαθύτερης σύνδεσης με τον χώρο της πόλης.

Η ενεργοποίηση των πολιτών σε επίπεδο κοινωνικής διάδρασης αλλά και συνδημιουργίας του πολιτιστικού και κοινωνικού περιβάλλοντος των πόλεων στις οποίες ζουν είναι επίσης μια σημαντική όψη του θεάτρου δρόμου και ιδιαίτερα του site-specific θεάτρου, το οποίο είναι πάντα προορισμένο για να παρασταθεί σε έναν συγκεκριμένο χώρο, στην προκειμένη στον αστικό χώρο. Οι πολίτες έτσι «ζουν την πόλη τους» σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, δίνουν οι ίδιοι ζωή στο αστικό περιβάλλον και πιθανά αναπτύσσουν σχέσεις μεταξύ τους.

Αξιοποιώντας τις ιδέες του Jacques Rancière περί της επαναδιαμόρφωσης του δημόσιου χώρου με αφορμή καλλιτεχνικές παρεμβάσεις σε αυτόν μέσα από ‘υλικές ανακατατάξεις των σημείων και των συμβόλων’ (Rancière, 2004) διαπιστώνουμε ότι η δημόσια παρέμβαση της παράστασης “Yapi” περιλαμβάνει μια ξεκάθαρη επαναδιαπραγμάτευση του δημόσιου χώρου και της λειτουργίας του. Οι συμμετέχοντες στην έρευνα επεσήμαναν μια σαφή διάθεση βιωματικής σύνδεσης με την πόλη μέσω της ανάδειξης απαξιωμένων περιοχών της αλλά και της επαναπροσέγγισης περιοχών

της με έντονη συμβολική δύναμη, όπως αυτή της Ακρόπολης, γεγονός που σηματοδότησε κατά την γνώμη τους μια νέα πρόσληψη του αστικού χώρου τόσο από τους ίδιους όσο και από τους θεατές της παράστασης. Η νέα σημασιοδότηση περιοχών της πόλης με ισχυρές συμβολικές προεκτάσεις βασίστηκε κυρίως στην λειτουργία της μνήμης. Επιπλέον, η εισβολή του διαφορετικού στην πόλη μέσα από την παράσταση “Yapı” συνδέεται για τους ηθοποιούς της παράστασης με μια αλλαγή στην αστική δυναμική που μπορεί πιθανά να προσλάβει και πιο μόνιμο χαρακτήρα.

Η πολιτική νοηματοδότηση της συγκεκριμένης παράστασης ως μιας παράστασης site-specific θεάτρου δεν ήταν ρητά διατυπωμένη αλλά κινήθηκε περισσότερο σε μια συμβολική σφαίρα κυρίως μέσω των προεκτάσεων που έφερε αναφορικά με την ίδια την λειτουργία του δημόσιου αστικού χώρου, η οποία σύμφωνα με την Haedicke (2013) σχετίζεται με την «αναδιαμόρφωση της αισθητικής εμπειρίας του κοινού». Στόχος δεν ήταν να εκφραστούν ευθέως πολιτικά μηνύματα αλλά να αφυπνιστεί και να διερωτηθεί το κοινό για την σχέση του με την τέχνη, με την πόλη στην οποία ζει αλλά και με το παρελθόν αυτής. Ούτως ή άλλως, όπως έχει επισημανθεί στην βιβλιογραφία, η σχέση της αισθητικής μέσω της τέχνης με την πολιτική είναι αδιαχώριστες, κυρίως σε επίπεδο διαφοροποίησης και επαναδιαμόρφωσης της αισθητικής εμπειρίας των πολιτών, η οποία σαφώς επηρεάζει την κοινωνική και κατ’ επέκταση την πολιτική εμπειρία τους, χωρίς όμως να είναι απαραίτητο το θέατρο να μεταφέρει ευθέως πολιτικά μηνύματα (Rancière 2004, Haedicke 2013).

Η επανα-οικειοποίηση του αστικού χώρου από τους ηθοποιούς/performer της παράστασης και η «επιστροφή» του, έστω και σε ένα συμβολικό επίπεδο στους πολίτες, καθώς και η επιθυμία πιο μόνιμης οικειοποίησης του που μπορεί αυτή να γεννάει, οδηγεί σύμφωνα με τους ηθοποιούς σε μια νέα αξιολόγηση των χρήσεων του αστικού χώρου, χωρίς όμως να είναι σίγουροι για το ότι η «επιστροφή» αυτή μπορεί να είναι πραγματική και μόνιμη.

Η σχέση κοινού-καλλιτεχνών βασισμένη στο αναπάντεχο και το απρόβλεπτο, που καλούνται να διαχειριστούν τόσο οι ηθοποιοί όσο και το ίδιο το κοινό, αποτελεί ίσως την πλέον ενδιαφέρουσα διάσταση των παραστάσεων δρόμου. Στην παράσταση που μελετάμε η αυθόρμητη συμμετοχή του κοινού στα δρώμενα και η επικοινωνία και αλληλεπίδραση τόσο μεταξύ του όσο και με τους καλλιτέχνες ήταν έντονη καθώς ένας ανοιχτός διάλογος στήθηκε σε πολλές περιπτώσεις. Η ενεργοποίηση των πολιτών, η κοινωνική αφύπνιση και οι δυναμικές διαδραστικές ανταλλαγές που προέκυψαν δηλώνουν όχι μόνο την μεγάλη ανάγκη των ανθρώπων για νέες

περιστάσεις, προοπτικές και ενδεχόμενα επικοινωνίας αλλά και την απαρχή κοινωνικών σχέσεων που απορρέουν μέσα από παρόμοιες παρεμβάσεις, έστω και αν η συνέχεια και η παγίωση τους είναι αμφίβολη. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι πρόκειται για μια διαδικασία μετατροπής των πολιτών από «παθητικούς παρατηρητές» (Haedicke 2013:9) της καθημερινότητας σε ενεργητικούς συμμετέχοντες σε αυτήν.

Όπως έχουμε ήδη επισημάνει παραπάνω, ο Lefebvre μίλησε για τους «χώρους αντιπροσώπευσης» (representational spaces). Ένας χώρος αντιπροσώπευσης είναι ένας χώρος ο οποίος «ζει μέσα από τις εικόνες και σύμβολα που συνδέονται μαζί του και κατά συνέπεια είναι ο χώρος των “κατοίκων” και των “χρηστών” του, όπως επίσης και ορισμένων καλλιτεχνών. Αυτός είναι ο κυριαρχημένος- και κατά συνέπεια παθητικά βιωμένος- χώρος, τον οποίο η φαντασία επιδιώκει να αλλάξει και να οικειοποιηθεί» (Lefebvre 1991:39). Το αντίθετο των χώρων αντιπροσώπευσης είναι οι αντιπροσωπεύσεις του χώρου (representations of space), οι οποίοι «συνδέονται με τις σχέσεις παραγωγής και την έννοια της τάξης, που αυτές οι σχέσεις επιβάλλουν» (Lefebvre 1991: 33). Η δημόσια performance, όπως το site-specific θέατρο, είναι σαφές ότι μεταξύ άλλων λειτουργεί σε ένα φαντασιακό επίπεδο οικειοποιούμενη ένα φυσικό χώρο μέσα από την παρέμβαση της φαντασίας τόσο του κοινού όσο και των καλλιτεχνών που παράγουν το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Καθώς μια νέα επαφή με την πόλη και διαφορετική πρόσληψη και νοηματοδότηση περιοχών της αλλά και διαφορετική έστω προσωρινά χρήση τους, προέκυψαν σαν αποτέλεσμα της παράστασης “Yapı”, μπορούμε να πούμε ότι η τελευταία δημιούργησε «χώρους αντιπροσώπευσης» μέσα από την κατάλυση καθιερωμένων χωρικών τάξεων και χρήσεων του αστικού χώρου.

Η δεδομένη και παγιωμένη αστική τάξη που για υποβαθμισμένες γειτονιές, όπως η Κυψέλη και ο Ελαιώνας, σχετίζεται με κάτι κατακερματισμένο και απαξιωμένο μετατράπηκε, με αφορμή την παράσταση σε κάτι ζωντανό και παλλόμενο μέσω της ενεργοποίησης και συμμετοχής του κοινού. Αν μη τι άλλο το «διαφορετικό», το μη αναμενόμενο βρήκε έστω και προσωρινά την θέση του στην αστική ζωή διαταράσσοντας τις ρουτίνες και τις κανονικότητες της καθημερινότητας, όπως συνέβη στην απονεκρωμένη από ζωή βιομηχανική περιοχή του Ελαιώνα αλλά και στην υποβαθμισμένη γειτονιά της Κυψέλης. Η συλλογικότητα αλλά και το αίσθημα κοινωνικότητας, που απορρέουν από τις συναντήσεις που προκύπτουν μέσα από τέτοιες δημόσιες καλλιτεχνικές παρεμβάσεις είναι επίσης σημαντικές. Στις

παρεμβάσεις αυτές η συμμετοχή και η παρουσία του κοινού διαμορφώνεται ούτως ή άλλως με όρους ισοτιμίας σε ό, τι αφορά την πρόσβαση στο καλλιτεχνικό γεγονός. Ανατρέχοντας στην βιβλιογραφία διαπιστώσαμε ότι σε μια σειρά θεωρητικών τοποθετήσεων, που αφορούν στα θεάματα δρόμου, επισημαίνεται η δυναμική αυτού του είδους των συναντήσεων που προκύπτουν στο πλαίσιο τους σε σχέση με την προώθηση του δημοκρατικού δημόσιου διαλόγου και της ελεύθερης κοινωνικής συμμετοχής των πολιτών στα κοινά (Tenenbaum 1995, Headicke 2013).

4.2. Τελικά συμπεράσματα-επισημάνσεις

Ξεκινήσαμε την έρευνα αυτή με σκοπό να διερευνήσουμε τι συμβαίνει όταν οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται τον δημόσιο χώρο για να τον μετατρέψουν σε μια θεατρική σκηνή, σε έναν χώρο ανοιχτής και αδιαμεσολάβητης καλλιτεχνικής έκφρασης και αλληλεπίδρασης, στον οποίο έστω και προσωρινά καταλύονται οι «κανονικότητες» του. Από την παράθεση των αποτελεσμάτων της έρευνας, έστω κι αν πρόκειται για μια μελέτη περίπτωσης με έναν μικρό αριθμό συμμετεχόντων σε αυτήν και κατά συνέπεια με την γενικευτική ισχύ των συμπερασμάτων που μπορούν να προκύψουν να είναι περιορισμένη, διαπιστώσαμε ότι η παρέμβαση μιας θεατρικής παράστασης στον δημόσιο αστικό χώρο έχει μια σειρά από αποτελέσματα στην αστική δυναμική, κυρίως ως προς την παραγωγή ζωντανών κοινωνικών χώρων. Επιχειρήσαμε, λόγω αντικειμενικής αδυναμίας να έρθουμε σε επαφή και με το κοινό που παρακολούθησε την παράσταση “Yapı”, να εξετάσουμε μόνο μέσω των ηθοποιών/performers που συμμετείχαν σε αυτήν τι ακριβώς συνέβη στον δημόσιο αστικό χώρο μέσω της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής παρέμβασης, τόσο σε επίπεδο ανάδυσης νέων κοινωνικών σχέσεων όσο και σε επίπεδο νοηματοδότησης και χρήσης του αστικού χώρου.

Η παρουσία των ηθοποιών/performers λειτούργησε με διαφορετικούς τρόπους και σε πολλά επίπεδα. Η site-specific παράσταση τους, άρρηκτα δεμένη νοηματικά με τους χώρους της πόλης της Αθήνας αλλά και της Πάτρας, στις οποίες παρουσιάστηκε, στόχευσε στο να «ξαναθυμίσει» στους κατοίκους ξεχασμένους χώρους και να επαναδιαπραγματευτεί τόσο την συμβολική τους δύναμη όσο και τις δυνατότητες για μια διαφορετική χρήση τους. Πρόκειται για μια παρέμβαση από αυτές που η Headicke ονομάζει «πρακτικές που μετατοπίζουν τα σύνορα ανάμεσα σε καλλιτεχνικές και πολιτικές δραστηριότητες και επαναδιαμορφώνουν τον δημόσιο

χώρο» (2013:6). Επιπλέον, εκτός από τους ξεχασμένους ή υποβαθμισμένους χώρους η παράσταση εστίασε αφηγηματικά αλλά και σκηνογραφικά σε χώρους με ιδιαίτερη ισχύ και φόρτιση στην συλλογική συναισθηματική μνήμη, όπως αυτός της Ακρόπολης και της γύρω περιοχής της, προσπαθώντας να ανασύρει αναμνήσεις και αισθήσεις από το κοινό της πόλης στοχεύοντας σε μια βιωματικότερη σύνδεση μαζί τους μέσα από μια νέα νοηματοδότηση τους. Το «βίωμα» του αστικού χώρου, η αισθητική συγκίνηση αλλά και η κοινωνική ενεργοποίηση που αυτό γεννάει ήταν ο κεντρικός στόχος της παράστασης που σε μεγάλο βαθμό επετεύχθη, καθώς το κοινό φάνηκε να συμμετέχει ιδιαιτέρως ενεργά σε όλο το εγχείρημα της παράστασης “Yapi”. Η ανάκτηση του «ελέγχου» του δημόσιου χώρου και η χρήση του πέρα από τις συνηθισμένες χρήσεις του μέσω μιας αναπάντεχης καλλιτεχνικής παρέμβασης, που διατάραξε την ροή της αστικής καθημερινότητας, ήταν μια προσπάθεια που θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει και μονιμότερο χαρακτήρα εάν περισσότερες τέτοιου είδους παρεμβάσεις συνέβαιναν, όπως τουλάχιστον υποστήριξαν οι συμμετέχοντες στην παράσταση. Ωστόσο, έστω και με αυτούς τους όρους έκδηλη ήταν η επιθυμία συμμετοχής αρκετών ανθρώπων σε όλο αυτό, με άμεση ανταπόκριση στην επικοινωνία που γεννήθηκε με αφορμή την παράσταση- μια δημοκρατική, ισότιμη, «ανεπίσημη» και καθ’ όλα άμεση επικοινωνία.

Κλείνοντας, διαπιστώσαμε ότι μέσω μιας παράστασης στον δημόσιο χώρο, όπως το “Yapi”, αναδύονται νέες σημασίες για την λειτουργία του και νέες προοπτικές για τις χρήσεις που πιθανά μπορεί να έχει, ανατρέποντας μέσα από την παρουσία του μη αναμενόμενου, του διαφορετικού, του παιγνιώδους αλλά και του φανταστικού προκαθορισμένες θεάσεις του δημόσιου χώρου. Όπως αναφέρει σχετικά και ο Ranciere «η πολιτική και η τέχνη, σαν μορφές γνώσης κατασκευάζουν “φαντασίες” δηλαδή υλικές ανακατατάξεις των σημείων και των εικόνων, σχέσεις ανάμεσα σε αυτό που βλέπεται και σε αυτό που λέγεται, ανάμεσα σε αυτό που γίνεται και σε αυτό που θα μπορούσε να γίνει» (2004:63). Η πρόκληση ενός διαφορετικού βιώματος της πόλης από τους πολίτες, η μνήμη, οι αισθήσεις και η άμεση επικοινωνία που βρίσκουν χώρο σε τέτοιου είδους δράσεις λειτουργούν σαν ένα ερέθισμα επικοινωνίας, από την οποία μπορεί να προκύψουν νέες κοινωνικότητες, σχέσεις και επαφές, αυτό που με τα λόγια του Rancière «θα μπορούσε να γίνει», ακόμη και ένας ανοιχτός δημόσιος διάλογος, όπως σε αρκετές περιπτώσεις συνέβη και με το “Yapi”. Η παρέμβαση στην αστική καθημερινότητα είναι κρίσιμη έστω και σε συμβολικό

επίπεδο, καθώς φανερώνει ότι το αναπάντεχο, το ζωντανό και το καλλιτεχνικό μπορούν να βρουν τον χώρο τους στην ζωή της πόλης.

Επιπλέον, είναι σαφές ότι η τέχνη στον δημόσιο αστικό χώρο είναι από την φύση της περισσότερο δημοκρατική από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης δίνοντας την δυνατότητα σε όλους να έχουν πρόσβαση σε αυτήν. Οι δυνατότητες που ανοίγονται μέσω παρόμοιων αστικών καλλιτεχνικών παρεμβάσεων είναι ιδιαίτερα σημαντικές, καθώς μεταξύ άλλων φανερώνουν την πολλαπλότητα και την πολυπλοκότητα του αστικού χώρου, καταδεικνύοντας ότι δεν είναι κάτι στεγανό και προκατασκευασμένο είτε σε ερμηνεία είτε σε χρήση αλλά αντίθετα κάτι ανοιχτό, δυναμικό και πολύσημο.

Σε ό, τι αφορά το μέλλον του θεάτρου στον δημόσιο χώρο στην Ελλάδα αυτό φαντάζει αβέβαιο, παρότι το πλήθος αντίστοιχων καλλιτεχνικών δρώμενων έχει αυξηθεί τα τελευταία χρόνια. Φαίνεται πάντως ότι ακόμα το ελληνικό παράδειγμα απέχει πολύ από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά, όπου το θέατρο σε εξωτερικούς χώρους έχει πάψει να θεωρείται πειραματικό ή και «ενοχλητικό» και έχει βρει πλέον στήριξη και αποδοχή ακόμα και από επίσημους, τοπικούς ή άλλους φορείς, οι οποίοι αναγνωρίζουν την σημασία της παρουσίας του στην αστική καθημερινότητα. Εδώ παραμένει ακόμα σε μια «εξωθεσμική» θα λέγαμε σφαίρα -συχνά με την «στάμπα» του πειραματικού ή του ακραία πρωτοποριακού- με τους ίδιους τους καλλιτέχνες σε αρκετά μεγάλο βαθμό να το αντιλαμβάνονται με αυτό τον τρόπο και να προτιμούν να αναλαμβάνουν το δυσβάστακτο πολλές φορές προσωπικό κόστος της εξ ολοκλήρου υποστήριξης του, φοβούμενοι τις κρατικές παρεμβάσεις, ως προς τα όρια που μπορεί να θέσουν στην τέχνη τους. Η εξοικείωση του ελληνικού κοινού φαίνεται να μην είναι ακόμη ιδιαίτερα υψηλή, εντούτοις τα αποτελέσματα της ερευνητικής μας προσπάθειας έδειξαν, ότι ανέλπιστα ίσως, σε μεγάλο ποσοστό το κοινό ήταν όχι μόνο ανοιχτό και δεκτικό σε μια τέτοια καλλιτεχνική δράση αλλά και την αποζητούσε, γεγονός που κατά την γνώμη μας καταδεικνύει ακόμη εντονότερα την κοινωνικοπολιτικά επίκαιρη αναγκαιότητα «ανοίγματος» της τέχνης στους πολλούς.

Βιβλιογραφία

Beyes, T. (2010). 'Uncontained: The art and politics of reconfiguring urban space', *Culture and Organization*, 16:3, 229-246.

Cohen-Cruz, J. (1998). «General Introduction» στο Cohen-Cruz, J. (επιμ.), *Radical Street Performance. An International Anthology*. London and New York, Routledge.

Cohen, L., Manion, L. και Morrison, K. (2007). *Research Methods in Education* (sixth edition). New York, Routledge.

Δαλκαβούκης, Β.Κ. και Δρίνης, Γ. (2009). «Κατανοώντας το παλίμψηστο του τόπου. Ευθείες και πλάγιες συνδηλώσεις σε ένα συνοριακό τοπίο». στο Σπυριδάκης, Μ. (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου, Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. Αθήνα, Νήσος.

Ehrenfeucht, R., και Loukaitou-Sideris, A. (2007). 'Constructing the sidewalks: Municipal government and the production of public space in Los Angeles, California', 1880-1920. *Journal of Historical Geography*, 33, 104-124.

Ellen, R. F. (1990). *Ethnographic research*, Academic Press.

Ζαϊμάκης, Γ. (2009). «Κοινωνικός χώρος και ετεροτοπία: δικτυακές κοινότητες και αντιθετικές τεχνοπολιτικές στον κυβερνοχώρο», στο Σπυριδάκης, Μ. (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου, Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, Νήσος.

Field, A. (2008). “Site-specific theatre”? Please be more specific”, *the Guardian* 6/2/2008

Haedicke, S. C. (2013). *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*. Palgrave Macmillan.

Harrison-Pepper, S. (1990). *Drawing a circle in the square: Street performing in New York’s Washington Square Park*. Jackson: University Press of Mississippi.

Kaye, N. (2000). *Site-specific art. Performance, Place and Documentation*. London and New York, Routledge.

Lacy, S. (1994). «Cultural pilgrimages and metaphoric journeys» στο Lacy, S. (επιμ.), *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. London, Blackwell.

Mason, B. (1992). *Street theatre and other outdoor performance*. London, Routledge.

Mason, J. D. (1996). ‘Street Fairs: Social Space, Social Performance’. *Theatre Journal*, 48(3), 301-319.

McKenzie, J. (1998). «Gender trouble: (The) Butler did it» στο Phelan, P. και Lane, J. (επιμ.), *The ends of performance*. New York, New York University Press.

Mitchell, D. (1995). ‘The end of public space? People’s park, definitions of the public, and democracy’. *Annals of the Association of American Geographers*, 85, 108-133.

Nas, Peter J. M. και Samuels, A. (2006). *Hypercity: The Symbolic Side of Urbanism*. London and New York, Kegan Paul.

Ομάδα 7 (επίσημος ιστότοπος). Διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://sites.google.com/site/omadaepta17071966/> (τελευταία πρόσβαση 24/05/2015).

Oppenheim, A. N. (1992). *Questionnaire Design, Interviewing and Attitude Measurement*. London, Pinter.

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods* (second edition). London, Sage.

Pearson, M. και Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London and New York, Routledge.

Rancière, J. (2004). *The distribution of the sensible*. London, Continuum.

Σπυριδάκης, Μ. (2009). «Εισαγωγή και δομή του τόμου», στο Σπυριδάκης, Μ. (επιμ.), *Μετασχηματισμοί του χώρου, Κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, Νήσος.

Silverman, D. (2006). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction (Third edition)*. London, Sage.

Simpson, P. (2011). 'Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday'. *Space and Culture*, 14(4), 415-430.

Tanenbaum, S. J. (1995). *Underground harmonies: Music and politics in the subways of New York*. Ithaca, NY, Cornell University Press.

Tompkins, J. (2012). «The ‘Place’ and Practice of Site-Specific Theatre and Performance», στο Birch, A. και Tompkins, J. (επιμ.), *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*. New York, Palgrave Macmillan.

Wihstutz, B. (2013). «Introduction», στο Fischer-Lichte, E. και Wihstutz, B. (επιμ.), *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. Taylor & Francis.

.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Όλες οι φωτογραφίες της παράστασης προέρχονται από την επίσημη σελίδα στο facebook της Ομάδας 7.

Εικόνα 1: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182645271929758/?type=3&theater>

Εικόνα 2: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182643358596616/?type=3&theater>

Εικόνα 3: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182645445263074/?type=3&theater>

Εικόνα 4: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182645218596430/?type=3&theater>

Εικόνα 5: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182643185263300/?type=3&theater>

Εικόνα 6: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.226359634224988.1073741857.145215469006072/226359664224985/?type=3&theater>

Εικόνα 7: Πηγή:

<https://www.facebook.com/145215469006072/photos/a.182640105263608.1073741854.145215469006072/182645125263106/?type=3&theater>

