

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

**Theatre/archaeology performance στην Ελλάδα:
Δυναμικές, ευκαιρίες και περιορισμοί**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κυριακή Παπαδάκη

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Ανδρομάχη Γκαζή, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Χρήστος Δερμετζόπουλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Σταύρος Βλίζος, Αναπληρωτής Καθηγητής Ιονίου Πανεπιστημίου



Copyright © Κυριακή Παπαδάκη, 2024

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους/ες όσους/ες συνέβαλαν στην εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας και ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Ανδρομάχη Γκαζή για την πολύτιμη καθοδήγηση και συμβουλή από τα προκαταρκτικά στάδια συγγραφής, έως την ολοκλήρωσή της. Η παρουσία της ήταν εποικοδομητική και οι συμβουλές της καίριες και στοχευμένες. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω, για τον πολύτιμο χρόνο που αφιέρωσαν τα μέλη της επιτροπής καθώς επίσης και όλους/ες τους/τις καθηγητές/τριες του ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου για την ουσιαστική επιστημονική γνώση που μου προσέφεραν καθώς επίσης για την διαθεσιμότητα και το ενδιαφέρον τους για τους/τις φοιτητές/τριες καθ' όλη την διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω για την συμμετοχή και τη βοήθειά τους στην παρούσα έρευνα, τον Ευθύμη Θέου, την κυρία Ξένια Πολίτου και κυρίως την κυρία Κατερίνα Κόπακα. Η ιδέα για την παρούσα εργασία δεν θα είχε υπάρξει καν, χωρίς την πολύτιμη καθοδήγησή της ήδη από τις προπτυχιακές σπουδές μου.

Πίνακας Περιεχομένων

| | |
|---|----|
| Πίνακας εικόνων | 5 |
| Περίληψη | 6 |
| Εισαγωγή | 8 |
| Κεφάλαιο 1: Θέατρο και Αρχαιολογία: παράλληλες διαδρομές | 11 |
| 1. Δημόσια αρχαιολογία | 12 |
| 2. Site-specific performance | 16 |
| 3. Community theatre | 19 |
| 4. Από το «θέατρο και αρχαιολογία» στο «θέατρο/αρχαιολογία» | 21 |
| Κεφάλαιο 2: Η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα | 26 |
| 1. Ιερός ναός του Ποσειδώνα, Καλαυρία, Πόρος | 27 |
| 2. Το Γεύμα | 30 |
| 3. Γαύδος: το σπίτι | 32 |
| 4. Τα ρούχα | 35 |
| Ερευνητικά ερωτήματα | 37 |
| Κεφάλαιο 3: Μεθοδολογία έρευνας | 39 |
| Κεφάλαιο 4: Ανάλυση Ευρημάτων | 48 |
| 1. Το θέατρο/αρχαιολογία ως αρχαιολογική έρευνα | 48 |
| 2. Το θέατρο/αρχαιολογία ως καλλιτεχνικό προϊόν | 59 |
| 3. Ο παράγοντας «κοινό» | 64 |
| 4. Το νομικό πλαίσιο χρήσης αρχαιολογικών χώρων | 76 |
| Συζήτηση | 82 |
| Βιβλιογραφία | 85 |
| Παράρτημα: Οδηγοί Συνεντεύξεων | 87 |

Πίνακας Εικόνων

| | |
|---|----|
| Εικόνα 1: <i>Το Γεύμα στη Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. Θανάσης Δεληγιάννης) | 9 |
| Εικόνα 2: <i>Ανασκαφή στη Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. Ευθύμης Θέου) | 12 |
| Εικόνα 3: <i>Καλαυρία. Πρόβες στον αρχαιολογικό χώρο</i> (φωτ. D. Suy) | 25 |
| Εικόνα 4: <i>Καλαυρία. Πρόβες στον αρχαιολογικό χώρο</i> (φωτ. D. Suy) | 28 |
| Εικόνα 5: <i>Πρόβες στην Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. A. Kundi) | 30 |
| Εικόνα 6: <i>Μαγειρεύοντας το «γένυμα» στη Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. A. Kundi) | 31 |
| Εικόνα 7: <i>Η περφόρμανς στα Καταλύματα</i> (φωτ. Χρ. Παπούλια) | 33 |
| Εικόνα 8: <i>Καλωσορίζοντας το κοινό στα Καταλύματα</i> (φωτ. Χρ. Παπούλια) | 34 |
| Εικόνα 9: <i>Τα Ρούχα</i> (Κ. Παρασκευά) | 36 |
| Εικόνα 10: <i>Τρις Τζαχίλη και Ευθύμης Θέου. Τα ρούχα</i> (φωτ. Γ. Πανόπουλος) | 49 |
| Εικόνα 11: <i>Ανασκαφή στην Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. Ε. Θέου) | 51 |
| Εικόνα 12: <i>Τα Ρούχα</i> (φωτ. Γ. Πανόπουλος) | 54 |
| Εικόνα 13: <i>Το Γεύμα στη Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. A. Kundi) | 59 |
| Εικόνα 14: <i>Γλέντι μετά την περφόρμανς στα Καταλύματα</i> (φωτ. Θ. Θωμαδάκης) | 62 |
| Εικόνα 15: <i>Γλέντι μετά την περφόρμανς στα Καταλύματα</i> (φωτ. Θ. Θωμαδάκης) | 64 |
| Εικόνα 16: <i>Τα Ρούχα. Συνεντεύξεις στη Θηρασία</i> (φωτ. Ε. Θέου) | 67 |
| Εικόνα 17: <i>Καθοδηγώντας τους θεατές</i> (φωτ. Θ. Δεληγιάννης) | 69 |
| Εικόνα 18: <i>Γαύδος: Το σπίτι. Κρατικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 6η Μπιενάλε</i> (φωτ. Α. Γραϊκός) | 71 |
| Εικόνα 19: <i>Το Γεύμα. Έρευνα - μάθημα μαγειρικής στο Νέο Μοναστήρι</i> (φωτ. Ε. Θέου) | 72 |
| Εικόνα 20: <i>Γαύδος: Το σπίτι. Περφόρμανς στα Καταλύματα</i> (φωτ. Χρ. Παπούλια) | 73 |
| Εικόνα 21: <i>Γλέντι μετά την περφόρμανς στην Κουτρολού Μαγούλα</i> (φωτ. T. Loughlin) | 75 |
| Εικόνα 22: <i>Γαύδος: Το σπίτι. Περφόρμανς στα Καταλύματα</i> (φωτ. Θ. Θωμαδάκης) | 78 |
| Εικόνα 23: <i>Τα Ρούχα</i> (φωτ. Κ. Παρασκευά) | 84 |

Περίληψη

Το 1993 ο αρχαιολόγος Michael Shanks, επηρεασμένος από τις τάσεις της αρχαιολογικής έρευνας ήδη την δεκαετία του 1980 για διεπιστημονικότητα και συνεργασία μεταξύ των ερευνητικών πεδίων, ξεκινά μία συνεργασία με τον καθηγητή παραστατικών τεχνών και διευθυντή της θεατρική ομάδας Brith Hof, Michael Pearson στην αναζήτηση ενός υβριδικού πεδίου που θα αντλούσε από την αρχαιολογική γνώση και εμπειρία και θα χρησιμοποιούσε εργαλεία του θεάτρου. Το 2001, μετά από 7 χρόνια πειραματισμών, δημοσιεύουν το βιβλίο *Theatre/archaeology* και εισάγουν ουσιαστικά τον όρο «περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας». Δημιουργείται ένα ερευνητικό, πειραματικό πεδίο που υιοθετεί στοιχεία από την δημόσια αρχαιολογία, την αρχαιολογική εθνογραφία, την site-specific performance, το θέατρο των κοινοτήτων και τα μετουσιώνει σε καλλιτεχνικό προϊόν.

Το 2009, στην ανασκαφή της Καλαυρίας στον Πόρο, ο αρχαιολόγος Γιάννης Χαμηλάκης συνεργάζεται με τον αρχαιολόγο και ηθοποιό Ευθύμη Θεού, στην βάση που έθεσαν οι Pearson και Shanks, και δημιουργούν μαζί την πρώτη περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα. Έκτοτε ο Ευθύμης Θεού δημιουργεί έργα που εντάσσουν στην θεματική τους το αρχαιολογικό υλικό, στοιχεία θεάτρου αλλά και τις κοινότητες στις οποίες παρουσιάζονται. Σκοπός του είναι αυτές οι performances να καταφέρουν να ενεργοποιήσουν τους αρχαιολογικούς χώρους και τις ανασκαφές στις οποίες παρουσιάζονται, ως πεδία πειραματισμού και σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, χώρους που θα φιλοξενήσουν καλλιτέχνες στο σήμερα που επιθυμούν να δημιουργήσουν με βάση την αρχαιολογική έρευνα.

Στην παρούσα εργασία επιχειρούμε να ερευνήσουμε κατά πόσο η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας πετυχαίνει να μεταμορφώσει τους αρχαιολογικούς χώρους από ιερούς άβατους τόπους, σε πεδία πειραματισμού και αλληλεπίδρασης καλλιτεχνών, αρχαιολόγων και ντόπιων. Προκειμένου να οδηγηθούμε σε αποτελέσματα, θα διερευνήσουμε την σχέση της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας με κάθε έναν από τους βασικούς παράγοντες που την καθορίζουν: αρχαιολογική κοινότητα, καλλιτέχνες, ομάδες κοινού και νομικό πλαίσιο χρήσης των χώρων. Η εργασία, αφού παρουσιάσει τα δεδομένα που συλλέχθηκαν με βάση αυτούς τους άξονες, θα ανοίξει τη συζήτηση και θα κατάλήξει σε κάποιες διαπιστώσεις σχετικά με τους στόχους της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας όπως τίθενται μέσω της βιβλιογραφίας, τις δυνατότητες που υπάρχουν, τις ευκαιρίες που γεννιούνται και φυσικά τους περιορισμούς που την συνοδεύουν.

Λέξεις-κλειδιά: δημόσια αρχαιολογία, περφόρμανς, site-specific theatre, αρχαιολογική εθνογραφία, τέχνη κοινοτικής βάσης, αρχαιολογικός νόμος.

Abstract

In 1993, archaeologist Michael Shanks, influenced by the trends in archaeological research for interdisciplinarity and collaboration between different research fields, initiated a collaboration with the professor in performing arts and director of the Welsh theater group Brith Hof, Michael Pearson. Their aim was to explore a hybrid field that would draw from archaeological knowledge and experience while utilizing theater tools. In 2001, after 7 years of experimenting on the different forms this hybrid product might have, they published the book "Theatre/archaeology," essentially introducing the term "performance archaeology/theatre." A research and experimental field was created, incorporating elements from public archaeology, archaeological ethnography, site-specific performance, community theater, and transforming them into contemporary artistic products such as performance.

In 2009, at the excavation of Kalavria in Poros, archaeologist Yiannis Hamilakis collaborated with archaeologist and actor Efthimis Theou, based on the framework set by Pearson and Shanks. Together, they created the first theatre/archaeology performance in Greece. Since then, Efthimis Theou has been creating works that integrate archaeological material, theatrical elements, and involve local communities. The aim of these performances is to transform archaeological sites and excavations into spaces for experimentation and contemporary artistic production.

In this essay, we aim to explore the extent to which performance archaeology/theatre succeeds in transforming archaeological sites from entangled, untouchable places into spaces for interaction among artists, archaeologists, and locals. To achieve that, we will focus on the relationship between performance archaeology/theatre and each of its determining factors: archaeological community, artists, audience, and the legal framework for space usage. The research, by presenting data collected based on these axes, hopes to start a discussion on the benefits of theatre/archaeology performance as outlined in literature, the possibilities it offers, the opportunities it generates, and, of course, the limitations that accompany it.

Keywords: public archaeology, performance, site-specific theatre, archaeological ethnography, community-based art, archaeological law.

Εισαγωγή

Όμως εκείνοι δεν το ήξεραν.
Δεν ήξεραν πως ζούσαν στην Υστερομινωική ΙΒ.
Στο μέλλον, κάποιοι θα ξέρουν και για τη δική μας τύχη.
Εμείς μπορούμε να κάνουμε μόνο εικασίες.

Γαύδος: Το σπίτι, απόσπασμα

Σίγουρα ο καθένας και η καθεμία από εμάς, ζώντας στην Ελλάδα, έχει έντονο το συλλογικό βίωμα της σύνδεσης θεάτρου και αρχαιολογίας. Μιας και αποτελούν πυλώνες της λεγόμενης «βαριάς πολιτιστικής βιομηχανίας» της χώρας, αυτά τα δύο πεδία πολιτισμού είναι συχνά σε επαφή και συνεργασία. Το Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου από την δημιουργία του την δεκαετία του 1950 χρησιμοποιεί αρχαιολογικούς χώρους όπως τα αρχαία θέατρα της Επιδαύρου και το Ωδείο Ηρώδου Αττικού, κάτω από την Ακρόπολη, παρουσιάζοντας θεατρικές, μουσικές και χορευτικές παραστάσεις με διεθνή χαρακτήρα. Παράλληλα, από το 2020 το πρόγραμμα του Υπουργείου Πολιτισμού, «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός» επιχορηγεί καλλιτέχνες ώστε να δημιουργήσουν και να παρουσιάσουν έργα σε μια πλειάδα αρχαιολογικών χώρων σε ολόκληρη την χώρα, ενώ διοργανώνει σε ετήσια βάση εκδηλώσεις σε ανοιχτούς αρχαιολογικούς χώρους με αφορμή την πανσέληνο του Αυγούστου. Υπάρχει δηλαδή ήδη μία συνεργασία μεταξύ των δύο πεδίων με την χρήση αρχαιολογικών χώρων ως σκηνών για το «ανέβασμα» παραστάσεων και άλλων πολιτιστικών εκδηλώσεων.

Τι προτείνουμε, επομένως, στην παρούσα εργασία με τον όρο θέατρο/αρχαιολογία; Και ποια είναι τα στάδια που μεσολαβούν μέχρι να οδηγηθούμε από το θέατρο και την αρχαιολογία ως αυτόνομα ερευνητικά πεδία στο Θέατρο/Αρχαιολογία; Η θεωρητική αυτή αναζήτηση πρωτοδιατυπώθηκε το 2001 στο βιβλίο *Theatre/Archaeology* του αρχαιολόγου Michael Shanks και του καθηγητή παραστατικών τεχνών και διευθυντή της ομάδας Brith Hof στη Βρετανία, Mike Person. Οι δύο ερευνητές πρότειναν την δημιουργία ενός υβριδικού πεδίου που θα αντλούσε από την αρχαιολογική γνώση και εμπειρία, ενώ, παράλληλα, θα χρησιμοποιούσε εργαλεία του θεάτρου προκειμένου να δημιουργήσει αυτό το ιδιαίτερο είδος περφόρμανς. Σκοπός θα ήταν ένας εναλλακτικός τρόπος πρόσληψης της αρχαιολογίας από το κοινό, αλλά και η διερεύνηση του τι ενδιαφέρον μπορεί να βρίσκει ένας καλλιτέχνης στο αρχαιολογικό πεδίο. Η ερευνητική αυτή απόπειρα υπήρξε σημείο εκκίνησης και στην δουλειά του αρχαιολόγου και ηθοποιού Ευθύμη Θεού, που από το 2011 με τις διάφορες συμπράξεις

και συνεργασίες του με αρχαιολόγους, μελετητές και καλλιτέχνες, δημιουργεί performances που έχουν ως αφετηρία και πηγή υλικού, αρχαιολογικές θέσεις και ευρήματα.

Η ερευνητική δουλειά του Θεού μετρά σήμερα σχεδόν 15 χρόνια παραγωγής αυτών των performances που έχουν ως αφετηρία αρχαιολογικούς χώρους και ενεργές ανασκαφές και δημιουργούν ένα υβριδικό αποτέλεσμα που είναι σε άμεση επαφή με τον τόπο και την κοινότητα στην οποία παρουσιάζεται. Ο Θεός, σε συνεργασία με τον αρχαιολόγο Γιάννη Χαμηλάκη, αναφέρεται στην περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας ως το μέσο για την δημιουργία ενός αρχαιολογικού χώρου που θα είναι πεδίο σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής και πειραματισμού για τους καλλιτέχνες, αντί για χώρος ιερό και άβατο όχι μόνο για καλλιτέχνες αλλά και για το ευρύτερο κοινό.



Εικόνα 1: Το Γεύμα στη Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. Θανάσης Δεληγιάννης)

Προκειμένου να κατανοήσουμε το πλαίσιο δημιουργίας αυτού του υβριδικού πεδίου, στο πρώτο μέρος της εργασίας θα εξετάσουμε τις ζυμώσεις, θεωρητικές και ερευνητικές, που γίνονται στα υποπεδία του θεάτρου και της αρχαιολογίας και θέτουν τις βάσεις για την γέννηση αυτής τη σύμπραξης. Αφού κατανοήσουμε τις βασικές συντεταγμένες που θέτουν οι Pearson και Shanks για την δημιουργία του θεάτρου/αρχαιολογίας, θα καταγράψουμε την πορεία της ερευνητικής δουλειάς του Θεού, από την πρωτόλεια παρουσίαση θεάτρου/αρχαιολογίας στην Καλαυρία του Πόρου μέχρι και την πιο πρόσφατη περφόρμανς «Τα Ρούχα» που έκλεισε τον κύκλο της τον Μάιο του 2023. Μέσα από αυτή την παρουσίαση θα αντιληφθούμε τον τρόπο

δουλειάς του ερευνητή-ηθοποιού, τα μέσα που χρησιμοποιεί και τα βασικά ενδιαφέροντά του κατά την δημιουργία μιας τέτοιας περφόρμανς.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, θα παρουσιάσουμε την έρευνα που διενεργήθηκε προκειμένου να εξεταστούν εις βάθος οι παράγοντες που συντελούν στην δημιουργία αυτών των performances και το κατά πόσο συντελούν ή όχι στην χρήση των αρχαιολογικών χώρων για την δημιουργία πολιτιστικών προϊόντων στο σήμερα. Μέσα από την μεθοδολογία της μελέτης περίπτωσης και με υλικό που αντλήθηκε από συνεντεύξεις με βασικούς συντελεστές αυτής της απόπειρας, την μελέτη των αρχείων των παραστάσεων και, φυσικά, την παρακολούθηση μίας εξ αυτών, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο βασικό ερώτημα σε σχέση με την σημασία αυτής της περφόρμανς: *πώς μπορεί η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας να ενεργοποιήσει τους αρχαιολογικούς χώρους ως πεδία σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής; Και γιατί είναι το κατάλληλο μέσο για αυτό τον στόχο;*

Αφού γίνει εκτενής περιγραφή της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε, των εργαλείων που αξιοποιήθηκαν, αλλά και των περιορισμών της έρευνας, θα αναλυθούν σε βάθος τα δεδομένα που αντλήθηκαν από αυτή, σε μία προσπάθεια να διαμορφώσουμε το γενικότερο πλαίσιο που επικρατεί γύρω από την δημιουργία αυτών των performances και το πώς οι διαφορετικοί παράγοντες που εμπλέκονται (αρχαιολογική κοινότητα, καλλιτέχνες, ομάδες κοινού και νομικό πλαίσιο χρήσης των αρχαιολογικών χώρων) επιτρέπουν ή αποτρέπουν στους περφόρμερς θεάτρου/αρχαιολογίας να καταστήσουν τους αρχαιολογικούς χώρους ανοιχτούς σε πειραματισμό και σε απόπειρες σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.

Η εργασία κλείνει με το κεφάλαιο της συζήτησης όπου θα παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της έρευνας και γίνεται απόπειρα να ερμηνεύσουμε το κλίμα που επικρατεί γύρω από το θέατρο/αρχαιολογία, τις δυνατότητες που γεννά, το ποιες είναι οι ευκαιρίες που δημιουργούνται για τους άμεσα εμπλεκόμενους και ,φυσικά, το ποιοι είναι οι περιορισμοί που υπάρχουν.

Κεφάλαιο 1. Θέατρο και αρχαιολογία: Παράλληλες διαδρομές

Η ανάδυση του είδους περφόρμανς που ονομάζουμε Θέατρο/Αρχαιολογία, γίνεται τυπικά με την πρώτη έκδοση του βιβλίου *Theatre/archaeology* των Pearson και Shanks το 2001. Ωστόσο η αφητηρία της σκέψης των δύο ερευνητών ανάγεται στην δεκαετία του 1980 και στις γενικευμένες επιστημονικές τάσεις τη εποχής για σύμπραξη διαφορετικών πεδίων, για διεπιστημονικότητα στις ανθρωπιστικές σπουδές. Η εξέλιξη της ερευνητικής σκέψης, αλλά και τα ζητήματα που απασχολούν τόσο την αρχαιολογική κοινότητα όσο και τους θεωρητικούς του θεάτρου, παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες και στην πραγματικότητα βοήθησαν τους δύο ερευνητές να αντιληφθούν τις συγκλίσεις των δύο πεδίων.

Την δεκαετία του 1980 η αρχαιολογική κοινότητα έρχεται αντιμέτωπη με μία νέα θεωρητική προσέγγιση, αυτή της μετα-διαδικαστικής αρχαιολογίας. Με πρώτο εισηγητή τον Ian Hodder και με υποστηρικτή - μεταξύ άλλων - τον ίδιο τον Michael Shanks, η μετα-διαδικαστική αρχαιολογία φέρνει στο προσκήνιο την ερμηνεία των αρχαιολογικών καταλοίπων ως μία διαδικασία υποκειμενική που επηρεάζεται τόσο από τον ίδιο τον ερευνητή όσο και από το περιβάλλον του. Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά, «υπάρχουν τόσες αρχαιολογικές ερμηνείες όσες και οι ερευνητές που τις διατυπώνουν»¹. Οι υποστηρικτές αυτού του νέου κύματος αρχαιολογικής σκέψης, φέρνουν στο επίκεντρο της αρχαιολογικής έρευνας το ίδιο το άτομο, τις πράξεις και τις σκέψεις του, και κρίνουν απαραίτητη την ενσυναίσθηση ως εργαλείο για την κατανόηση του παρελθόντος. Η μετα-διαδικαστική αρχαιολογία ήρθε ως απάντηση στην μέχρι τότε επικρατούσα αντίληψη της διαδικαστικής αρχαιολογίας. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, με κύριο υποστηρικτή τον Lewis Binford, η διαδικαστική αρχαιολογία είχε εισαχθεί ως μια αρχαιολογία που θα οδηγούνταν σε συμπεράσματα και δεν θα περιέγραφε απλά ευρήματα. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η στροφή, οι αρχαιολόγοι χρησιμοποίησαν περισσότερο επιστημονικά εργαλεία, παρά ιστορικά όπως έκαναν μέχρι τότε, όπως χρήση ποσοτικών δεδομένων, συστήματα, λειτουργικοποίηση των ευρημάτων. Η διαδικαστική αρχαιολογία ορίστηκε σταδιακά, ως μιας πανάκειας, που υιοθετούσε τον απόλυτο και αντικειμενικό χαρακτήρα της έρευνας από τις θετικές επιστήμες. Αντίθετα, λοιπόν, προς μία απόλυτη αρχαιολογική σκέψη, που είχε γίνει κανόνας μέχρι την δεκαετία του 1980 και που χαρακτηρίζεται από «αντικειμενικότητα», οι ερευνητές προτείνουν πολλαπλές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του παρελθόντος. Η ερμηνεία του παρελθόντος από τον εκάστοτε αρχαιολόγο που ερευνά είναι κεντρικός άξονας της μετα-διαδικαστικής αρχαιολογίας που δημιουργεί

¹ Renfrew & Bahn 2016. 43-44.

αφηγήσεις του παρελθόντος βάσει των υλικών καταλοίπων που μελετά. Συνδέεται δε, κατ' αυτή την έννοια, με τις κοινωνικές επιστήμες και πρακτικές, λόγω του έντονα ερμηνευτικού χαρακτήρα της. Αυτή η πολυφωνία ερμηνειών οδηγεί σε διαφορετικές επιστημονικές θέσεις που προσαρμόζονται και επηρεάζονται αντίστοιχα από το κοινωνικό περιβάλλον². Στο άρθρο τους, “Processual, post processual and interpretive archaeologies”, οι Shanks και Hodder κάνουν μάλιστα έναν ευθύ παραλληλισμό θεάτρου και αρχαιολογίας ως προς την ανάγκη και των δύο για ερμηνευτικές πρακτικές. Συγκεκριμένα, μεταξύ άλλων, αναφέρουν πως, όπως ένα θεατρικό έργο που δεν ερμηνεύεται πάνω στη σκηνή παραμένει αόρατο, νεκρό, έτσι και ο αρχαιολογικός χώρος ή το αρχαιολογικό εύρημα που δεν επιδέχεται ερμηνειών, που δεν γίνεται κάποια προσπάθεια να ενταχθεί στο κοινωνικό γίγνεσθαι, παραμένει στο χώμα, αποσυντίθεται. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για κάτι που δημιουργήθηκε σε παρελθοντικό χρόνο και για να υπάρξει πρέπει να αποκτήσει παρουσία και νόημα για εμάς στο σήμερα³.



Εικόνα 2: Ανασκαφή στη Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. Ευθύμης Θέου)

1. Δημόσια αρχαιολογία

Παράλληλα με τις εξελίξεις που φέρνουν οι υποστηρικτές της μετα-διαδικαστικής αρχαιολογίας στην διαμόρφωση της ερευνητικής σκέψης, παρατηρείται και το όλο και συστηματικότερο ενδιαφέρον της αρχαιολογικής κοινότητας για την σχέση της με τα

² Shanks & Hodder 1995, 13-15.

³ Shanks & Hodder 1995,16-17.

διαφορετικά κοινά και το πώς αυτή η σχέση επιδρά στην αρχαιολογική σκέψη. Παρόλο που ο δημόσιος χαρακτήρας της αρχαιολογίας, με την έννοια της επικοινωνίας και της διάδρασης με το μη εξειδικευμένο κοινό, εντοπίζεται ήδη στις δεκαετίες του 1950 και του 1960⁴, ανανεώνεται και παίρνει νέα ορμή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Οι ερευνητές έστρεψαν το ενδιαφέρον στην ανάπτυξη της επικοινωνίας της αρχαιολογίας με τις ομάδες κοινού της. Με εκδόσεις όπως το βιβλίο του McGimsey *Public Archaeology* το 1972 και άλλα άρθρα, διαμορφώθηκε σταδιακά ένας ξεχωριστός επιστημονικός κλάδος με την ονομασία *δημόσια αρχαιολογία* που αναδείκνυε ακριβώς την κομβική σχέση της αρχαιολογίας και της επιστημονικής της κοινότητας με το κοινό.

Η έννοια «δημόσια αρχαιολογία», κατά τον Gabriel Moshenska, είναι εξαιρετικά δύσκολο να οριστεί, ακριβώς γιατί η ένταξη του «δημόσιου» χαρακτήρα, προσκαλεί στο άνοιγμα της συζήτησης μεταξύ της αρχαιολογίας και πολλών διαφορετικών πεδίων, από τα νομικά έως τις σπουδές κινηματογράφου, ανοίγοντας την βεντάλια της διεπιστημονικότητας προς πάσα κατεύθυνση ενώ, παράλληλα, μπορεί να ποικίλει ανά γεωγραφική περιοχή και παράδοση⁵. Συνοπτικά ο Moshenska, στο βιβλίο του *Key Concepts in Public Archaeology*, ορίζει τη δημόσια αρχαιολογία ως μια πρακτική και μαθητεία όπου η αρχαιολογία συναντά το κοινό. Πρακτικά, σε αυτό τον ορισμό μπορούν να ενταχθούν όλες οι απόπειρες επαφής της κοινωνίας με το αρχαιολογικό εύρημα, όπως π.χ. η δημιουργία ντοκιμαντέρ αρχαιολογικού περιεχομένου για την τηλεόραση, η εισαγωγή της αρχαιολογίας στα σχολικά εγχειρίδια, οι πρωτοβουλίες πολιτών για την προστασία κάποιου αρχαιολογικού χώρου, απόπειρες που αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο την πολυπλοκότητα και την υβριδικότητα του συγκεκριμένου επιστημονικού πεδίου.

Ο Moshenska προχωρά σε μία τυπολογία των λειτουργιών που μπορεί να επιτελεί η δημόσια αρχαιολογία:

1. Αρχαιολογία με το κοινό (Archaeologists working with the public): Πρόκειται για το είδος αυτό της δημόσιας αρχαιολογίας που επιτελείται μεν από επαγγελματίες ερευνητές, αλλά ήδη από την αρχή του σχεδιασμού των εργασιών δίνει ευκαιρίες σε άτομα ή κοινότητες που δεν διαθέτουν σχετικό επιστημονικό υπόβαθρο να συμμετέχουν σε αυτές, με αυτόν τον τρόπο Το κοινό αποκτά εσωτερική ματιά στις διαδικασίες της αρχαιολογικής έρευνας. Αυτές οι δράσεις, βέβαια, έχουν συνήθως ως αφετηρία πρωτοβουλίες ερευνητών ή φορέων όπως μουσεία, πανεπιστήμια ή

⁴ Wheeler 1954: 104

⁵ Moshenska 2017, 3.

αρχαιολογικές εταιρείες. Η συνεργασία με σχολεία είναι, επίσης, μια συνήθης μορφή δημόσιας αρχαιολογίας στην οποία ερευνητές συνεργάζονται με το κοινό στο πλαίσιο της αρχαιολογικής έρευνας.

2. Αρχαιολογία από το κοινό (Archaeology by the public): Ονομάζεται συχνά και ερασιτεχνική αρχαιολογία (amateur archaeology). Σε αυτή την περίπτωση, οι αρχαιολογικές εργασίες διεκπεραιώνονται από επαγγελματίες και από ερασιτεχνικές ομάδες ταυτόχρονα. Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτουν οι διάφορες εκδηλώσεις αρχαιολογικού ενδιαφέροντος που μπορεί να οργανώνονται με ιδιωτική πρωτοβουλία. Η συμμετοχή μη επαγγελματιών του κλάδου σε αρχαιολογικές εργασίες, μπορεί να επιτρέπεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό ανάλογα και με το νομικό πλαίσιο της εκάστοτε χώρας. Πρωτοβουλίες ερασιτεχνικής αρχαιολογίας μπορεί να αγγίζουν ακόμη και τα όρια της παράνομης ανασκαφής και ως εκ τούτου απαγορεύονται σε πολλά κράτη. Συχνότερα, όμως, απλά περιορίζονται στην συμμετοχή ερασιτεχνών σε εργασίες (π.χ. ανασκαφές) που οργανώνονται από επίσημους αρχαιολογικούς φορείς. Για τον Moshenska, οι ερασιτέχνες αρχαιολόγοι αποτελούν και την πρώτη έκφανση της δημόσιας αρχαιολογίας, αν και, όπως αναφέραμε ήδη, περιορίζονται σημαντικά από τις κρατικές πολιτικές και τους νόμους της εκάστοτε χώρας.
3. Αρχαιολογία στον δημόσιο τομέα (Public sector archaeology): Εδώ εντοπίζουμε την δημόσια αρχαιολογία με τον τρόπο που την ορίζει ο McGimsey το 1972, ο οποίος με τον όρο “public” εννοεί το κράτος (state) και όχι τους ίδιους τους πολίτες. Αναφέρεται δηλαδή στην αρχαιολογία που χρηματοδοτείται και οργανώνεται από το κράτος ή από δημόσιους φορείς κρατικής χρηματοδότησης. Με αυτή την έννοια του «δημόσιου», τονίζεται ο δημοκρατικός χαρακτήρας των αρχαιολογικών φορέων και οι υποχρεώσεις της επιστημονικής έρευνας απέναντι στο σώμα των φορολογούμενων πολιτών που την χρηματοδοτεί.
4. Αρχαιολογική εκπαίδευση (Archaeological education): Βασίζεται στην αντίληψη πως οι αρχαιολόγοι έχουν την ευθύνη να εκπαιδεύουν το κοινό και να μοιράζονται μαζί του την επιστημονική γνώση που προκύπτει μέσω της έρευνας. Μέσα από την επίσκεψη σε μουσεία και αρχαιολογικούς χώρους και με οδηγό τις διαφορετικές επιμελητικές πρακτικές, προκύπτει η αλληλεπίδραση του ανειδίκευτου επισκέπτη με τα αρχαιολογικά ευρήματα που εκτίθενται εκεί. Η αρχαιολογική εκπαίδευση μπορεί να πάρει πολλές μορφές, όπως εκπαιδευτικά προγράμματα μουσείων, ξεναγήσεις, βασική εκπαίδευση πάνω στα εργαλεία της αρχαιολογίας, όπως η ανασκαφή, η καταγραφή των αντικειμένων (πρακτική άσκηση στο πεδίο), αλλά και με διάφορα εκπαιδευτικά

προγράμματα ή σεμινάρια ενηλίκων. Συχνά, βέβαια, σύμφωνα με τον Merriman, αυτή η διάσταση της δημόσιας αρχαιολογίας συμβαδίζει με το «μοντέλο ελλείμματος», δηλαδή την κάπως παρωχημένη παραδοχή πως το κοινό αποτελεί ένα άδειο σκεύος γνώσης που η επιστημονική κοινότητα οφείλει να γεμίσει με πληροφορίες. Αντίθετα προς αυτή την αντίληψη, ο Merriman προτάσει την θεωρία των πολλαπλών ερμηνειών, σύμφωνα με την οποία το κοινό θα ερμηνεύσει την αρχαιολογική γνώση σύμφωνα με τα δικά του συμφραζόμενα⁶.

5. Ανοιχτή αρχαιολογία (Open archaeology): Λαμβάνοντας ως δεδομένο πως ακριβώς αυτός ο ανοιχτός και προσβάσιμος χαρακτήρας της αρχαιολογίας την κατέστησε τόσο δημοφιλή μέσα στον χρόνο, ο Moshenska προτείνει την παρακολούθηση των ανασκαφικών εργασιών από το κοινό ως ένα μέσο για τη διατήρηση αυτού του ανοιχτού διαύλου επικοινωνίας και του δημόσιου προφίλ του πεδίου.
6. Δημοφιλής αρχαιολογία (Popular archaeology): Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί επίσης ως αρχαιολογία των μίντια ή “popular culture archaeology”. Πρόκειται για την επικοινωνία αρχαιολογικής έρευνας και κοινού με φιλικά στη χρήση μέσα όπως άρθρα, βίντεο, εκπομπές, ψηφιακά μέσα που απλουστεύουν την αρχαιολογική γνώση και την απαλλάσσουν από τη σύνθετη ακαδημαϊκή πληροφορία. με αυτόν τον τρόπο Η αρχαιολογία καθίσταται πιο δημοφιλής, ενώ η απλοποιημένη μετάδοση επιστημονικών γνώσεων, σε αντίθεση με τους σύνθετους όρους που χρησιμοποιούν οι ερευνητές, μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού με μεγαλύτερη επιτυχία. Έτσι, η αρχαιολογία καταφέρνει να κρατά, εκτός από το ενδιαφέρον του κοινού, και την εύνοια και υποστήριξη του σε ζητήματα κρατικής πολιτικής, πολιτισμού και οικονομικών. Η δημόσια αρχαιολογία αποκτά με αυτό τον τρόπο περισσότερο εμπορικό χαρακτήρα, καθώς εντάσσεται στην αγορά των μέσων μαζικής ενημέρωσης και ταυτόχρονα καταφέρνει να ασκεί μεγαλύτερη επιρροή στην αντίληψη του κοινού για το παρελθόν και τα αρχαιολογικά ευρήματα.
7. Ακαδημαϊκή δημόσια αρχαιολογία (Academic public archaeology): Πρόκειται για την μελέτη των κοινωνικών και πολιτιστικών εκφάνσεων την αρχαιολογίας, ουσιαστικά δηλαδή της σημασίας της σε επίπεδο κοινωνικό, εθνικό, στην δημιουργία της ατομικής και συλλογικής μας ταυτότητας. Ασχολείται με τα ζητήματα ηθικής που απασχολούν το πεδίο όπως την εκπροσώπηση διαφορετικών κοινοτήτων ή την υλική και κοινωνική βιωσιμότητα.

⁶ Merriman 2004. 5-6.

Βλέπουμε πως στις διαφορετικές εκφάνσεις αυτού που πολυσχιδούς πεδίου αναδύονται διαφορετικά ζητήματα πάνω στη σχέση της αρχαιολογικής κοινότητα με τις ομάδες κοινού και στις δυνατότητες ανάπτυξής της. Η εμπλοκή του κοινού, ενεργή και μη, με περισσότερες ή λιγότερες πρωτοβουλίες, απασχολεί συνεχώς την δημόσια αρχαιολογία και η διεύρυνση του κοινού αποτελεί το κύριο μέλημά της.

Στην Ελλάδα η συζήτηση για την «δημόσια αρχαιολογία» επικεντρωνόταν κατά τα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα στην απόσταση μεταξύ αρχαιολογικής κοινότητα και κοινού, κυρίως γιατί η πρώτη είχε γίνει συνώνυμη των γραφειοκρατικών δυσκολιών π.χ. για την ανέγερση ενός κτηρίου⁷. Προκειμένου οι Αρχαιολογικές Υπηρεσίες να καταφέρουν να διασφαλίσουν την ακεραιότητα των κατά τόπους μνημείων, «υπέστησαν κοινωνικό εξοστρακισμό» όπως αναφέρει η Γαλανίδου στο άρθρο της *Re-inventing Public Archaeology in Greece*. Τα τελευταία χρόνια, βέβαια, παρατηρείται συντονισμένη προσπάθεια για έναν ανοιχτό διάλογο πάνω στις δυνατότητες της δημόσιας αρχαιολογίας στην Ελλάδα, κυρίως μέσα από συνέδρια (π.χ. το συνέδριο Δημόσιας Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης το 2017) αλλά και εκδόσεις (π.χ. την σειρά βιβλίων «Δημόσια Αρχαιολογία» των εκδόσεων Καλειδοσκόπιο το 2012).

Οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως αυτή η πλευρά της αρχαιολογίας, που αναζητά τον διάλογο και την επικοινωνία με τα κοινά της, θέτει παράλληλα και συναφή ερωτήματα με τον τομέα του θεάτρου, στο οποίο η επαφή με τα κοινά κρίνεται εξίσου - αν όχι και απόλυτα - αναγκαία. Ακόμη, κλειδί για την δυναμική ένταξη της αρχαιολογίας στο δημόσιο γίνεσθαι, φαίνεται πως είναι η συνεργασία με διαφορετικά πεδία, όπως η πολιτική, τα οικονομικά, ο τομέας της εκπαίδευσης, ακόμη και του μάρκετινγκ. Η διεπιστημονικότητα είναι μονόδρομος προκειμένου για μια αρχαιολογία-ενεργό κομμάτι της κοινωνίας.

2. Site-specific theatre

Μιλήσαμε νωρίτερα για τις επιστημονικές τάσεις που παρατηρούνται κατά τη δεκαετία του 1980 τόσο στο πεδίο της αρχαιολογίας όσο και στην θεωρία του θεάτρου. Παράλληλα σχεδόν με την πορεία της μετα-διαδικαστικής αρχαιολογίας, στο πεδίο του θεάτρου εμφανίζεται η γενικευμένη τάση για έξοδο των καλλιτεχνών από το κλειστό θέατρο. Αυτή η τάση αποκρυσταλλώνεται στον όρο site-specific θέατρο ή περφόρμανς⁸ (στα ελληνικά

⁷ Galanidou, 2020, 82.

⁸ Wilkie 2004, 1.

χρησιμοποιείται ο όρος τοποειδική⁹ ή ίδιο-τοπική¹⁰). Ο όρος αυτός χρησιμοποιούνταν ήδη ευρέως στις εικαστικές τέχνες και περνάει τώρα και στις θεατρικές πρακτικές, ειδικά στην Μεγάλη Βρετανία. Χαρακτηρίζεται από έντονο πειραματισμό και παίρνει πολλές μορφές, όπως η χρήση εσωτερικών ή εξωτερικών χώρων, η χρήση γραπτού κειμένου ή αυτοσχεδιασμού. Παρατηρούμε, λοιπόν, την δυναμική έξοδο του θεάτρου από τους κλειστούς χώρους και τις σκηνές και την μεταφορά τους σε ανοιχτούς τόπους. Η επιλογή συγκεκριμένου τόπου για το ανέβασμα μιας παράστασης προϋποθέτει και την σχέση του καλλιτέχνη με τον χώρο που θα την φιλοξενήσει¹¹. Στην εξίσωση αυτή προστίθενται δυναμικά και οι διαφορετικές ομάδες κοινού με το οποίοι οι δημιουργοί θα μοιραστούν τον κοινό τόπο, μιας και δεν υπάρχει πλέον ο παραδοσιακός διαχωρισμός σκηνής - πλατείας, ηθοποιών - θεατών. Η Fiona Wilkie, στο βιβλίο της *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance* δίνει έναν ορισμό του τι ακριβώς είναι αυτό το είδος θεάτρου: «μία περφόρμανς που προκύπτει σε μη θεατρικούς χώρους και για την οποία ο χώρος είναι ζωτικό στοιχείο, κλειδί για την εξέλιξη του θέματος ή της μορφής του έργου¹²». Πρόκειται δηλαδή για εκείνο το είδος θεάτρου στο οποίο το κείμενο περνά σε δεύτερη μοίρα και βασικός οδηγός για την δημιουργία της παράστασης είναι ο ίδιος ο τόπος στον οποίο θα παρουσιαστεί και τα ερεθίσματα που αυτός γεννά.

Προκύπτει, λοιπόν, εύλογα το ερώτημα του τι ορίζουμε ως site, ως τόπο. Τόπος δεν θεωρείται απλά οποιοσδήποτε χώρος, μέρος, θέση ή περιβάλλον. Εδώ ανοίγεται μια εξαιρετικά μεγάλη συζήτηση σχετικά με τις ερμηνείες που μπορεί να πάρει η έννοια του τόπου, καθώς και του τι θεωρείται site-specific και τι όχι. Πολλές φορές είναι πιο εύκολο να ορίσουμε τι δεν είναι site-specific. Είναι, για παράδειγμα, μια site-specific περφόρμανς, μη παραδοσιακό θέατρο; Ναι, αλλά και πάλι τα όρια είναι εξαιρετικά ρευστά και μεταβάλλονται τόσο πολύ ανά περίπτωση που δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτοι¹³. Αυτή η ρευστότητα δεν μας επιτρέπει να θέσουμε ακριβή όρια στο τι είναι ο τόπος. Αντίθετα μας προτρέπει να ερμηνεύσουμε την τοπικότητα ανάλογα με τη γεωγραφία, τα συγκεκριμένα και τις συνδέσεις που κάνουν οι συμμετέχοντες, κοινό και δημιουργοί. Ένας χώρος γίνεται τόπος όταν αποκτά μια σημασία, όταν του δίνεται ένα νόημα από τους ανθρώπους που μετέχουν, που βρίσκονται σε αυτόν¹⁴. Η

⁹ Ντάφλος 2015, 174.

¹⁰ Βόβολης 2014, 29.

¹¹ Βόβολης 2014, 28-29.

¹² Wilkie 2004, 1-2. Όλες οι μεταφράσεις αγγλικών εκδόσεων στα ελληνικά για τις ανάγκες της ερευνητικής εργασίας, έχουν γίνει από την γράφουσα.

¹³ Wilkie 2004, 5.

¹⁴ Tuan 1977, 6.

συλλογική μνήμη, για παράδειγμα, μπορεί να αποτελέσει κομβικό παράγοντα στο να οριστεί ένας χώρος ως τόπος. Μνήμες, συνδέσεις, κοινωνικοπολιτιστικό υπόβαθρο μιας ομάδας ανθρώπων ορίζουν έναν τόπο, δίνουν στον εκάστοτε χώρο συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τον μεταβάλλουν¹⁵. Γι' αυτό, άλλωστε, και ένας χώρος δεν μπορεί να γίνει de facto τόπος, καθώς ορίζεται από εξωγενείς παράγοντες, οι άνθρωποι τον νοηματοδοτούν ανάλογα με τις καταβολές τους. Ο κάθε θεατής δημιουργεί μία σχέση με τον τόπο της περφόρμανς και συντελεί δυναμικά στον διάλογο δημιουργών και τόπου¹⁶.

Οι σχέσεις της εκάστοτε παράστασης με τον τόπο στον οποίο διεξάγεται ποικίλλουν και μπορούν να μεταβάλλονται ανά περίπτωση. Μετά από έρευνα που πραγματοποίησε η Wilkie σε καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με την site-specific περφόρμανς στην Μεγάλη Βρετανία την περίοδο 2000-2001, κατέληξε σε μια κατηγοριοποίηση των χώρων που χρησιμοποιούνται και σε ποιο βαθμό αυτοί επηρεάζουν την δημιουργία της περφόρμανς. Αναγνώρισε τέσσερα είδη site-specific περφόρμανς και αντίστοιχα πέντε στάδια συμβολής του χώρου στο τελικό αποτέλεσμα που παρουσιάστηκε:

1. Παραστάσεις σε θεατρικούς χώρους. Πρόκειται για παραστάσεις που δεν λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο τόπο ή χώρο, μιας και αυτές δημιουργούνται στον συμβατικά κενό χώρο της σκηνής που δεν φέρει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ούτε επηρεάζει το κείμενο και τη δράση της παράστασης.
2. Παραστάσεις που ανεβαίνουν σε μη θεατρικούς χώρους, αλλά οι τελευταίοι δεν επηρεάζουν με κάποιο τρόπο την περφόρμανς. Εδώ εντάσσεται και το μεγαλύτερο μέρος των παραστάσεων σε περιοδεία που παρουσιάζονται σε ανοιχτούς χώρους, όπως φρούρια, πλατείες, πάρκα, γήπεδα κλπ.
3. Παραστάσεις που γίνονται σε εξωτερικούς χώρους, συγκεκριμένης όμως επιλογής και ταιριαστούς με το περιεχόμενο του έργου, για παράδειγμα ένα έργο κρητικής λογοτεχνίας σε κάποιο βενετικό φρούριο.
4. Παραστάσεις που χαρακτηρίζονται ως site-generic, δηλαδή κρίνεται ότι μπορούν να ανέβουν σε μία πλειάδα χώρων που συγκεντρώνουν όμως κάποια κοινά χαρακτηριστικά ή θεωρείται ότι αναδεικνύουν διαφορετικές πτυχές της περφόρμανς. Εδώ συναντάμε site-specific performances που έχουν την δυνατότητα να κάνουν περιοδεία και να λειτουργήσουν σε πολλαπλούς χώρους¹⁷.

¹⁵ Βόβολης 2014, 28-29.

¹⁶ Wilkie 2004, 7.

¹⁷ Σύμφωνα με την έρευνα της Wilkie (2002, 150), ένα μέρος των συμμετεχόντων συμφωνεί στη χρήση του όρου tour, για την περιοδεία της site-specific performance, ενώ άλλοι προτιμούν τον όρο relocation, την επανεγκατάσταση δηλαδή της περφόρμανς σε νέο χώρο.

5. Πραγματικά site-specific παραστάσεις που μπορούν να παρουσιαστούν αποκλειστικά και μόνο στον τόπο μέσα στον και για τον οποίο δημιουργήθηκαν. Οι περφόρμανς αυτές αντλούν το περιεχόμενο τους από τον ίδιο τον τόπο και δεν μπορούν να λειτουργήσουν εκτός αυτού. Χαρακτηριστικά, μπορεί να δημιουργούν συσχετίσεις με την ιστορία του, την χρήση του, τωρινή ή παρελθοντική, προσωπικές συνδέσεις των καλλιτεχνών με αυτόν, δράσεις ή κείμενο με αναφορά στον τόπο, την μορφολογία του, το ηχοτόπιο του κ.ά.

Το τι θα οριστεί, επομένως, ως site-specific είναι εξαιρετικά υποκειμενικό και μπορεί να πάρει διαφορετικές διαστάσεις ανάλογα με την περίπτωση. Η συζήτηση σχετικά με το τι και ποιος ορίζει έναν χώρο ως *τόπο* στις θεατρικές σπουδές, ακολουθεί την αντίστοιχη συζήτηση άλλων επιστημονικών πεδίων, όπως η ανθρωπολογία, η γεωγραφία, η αρχιτεκτονική και, φυσικά, η αρχαιολογία¹⁸. Αν εντοπίσουμε αυτά τα παράλληλα σε διαφορετικές επιστήμες, θα αντιληφθούμε την ανάγκη για διεπιστημονικότητα, το πώς δηλαδή η περφόρμανς που δημιουργείται σε σχέση με έναν τόπο, μπορεί να γίνει αντιληπτή καλύτερα μέσα σε ένα κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και στις ιδέες, σχέσεις και δομές που δημιουργούνται μέσα σε αυτό¹⁹.

3. Community Theatre

Ακριβώς αυτή η απομάκρυνση από το συμβατικό χώρο του θεάτρου και κατ' επέκταση η κατάρρευση του τοίχου (συμβολικά και του τέταρτου τοίχου) μεταξύ σκηνης και πλατείας, ηθοποιών και θεατών - μιας και πλέον όλοι μοιράζονται κοινό χώρο - στρέφει το ενδιαφέρον των δημιουργών σε ζητήματα καθημερινότητας, στο ίδιο το κοινό. Τονίζεται πλέον το ενδιαφέρον για διερεύνηση κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων αλλά και για πολιτισμική αναζήτηση²⁰. Οι δημιουργοί βρίσκονται πλέον σε ανοιχτό και άρα δημόσιο χώρο που συμμετέχει ενεργά στον τρόπο με τον οποίο θα διαμορφωθεί η περφόρμανς. Έτσι, παράλληλα με τον δημόσιο χαρακτήρα που αποκτά η αρχαιολογία στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, βλέπουμε πως παρόμοια χαρακτηριστικά συγκροτεί και το - σταδιακά - ανεξάρτητο πεδίο του site-specific θεάτρου, αλλά και το θέατρο της κοινότητας (community theatre) που σχηματίζεται σιγά σιγά. Το θέατρο της κοινότητας παραλαμβάνει την σκυτάλη από τις αναζητήσεις που προκύπτουν στο site-specific θέατρο, στον δημόσιο χώρο και τις μετασχηματίζει σε καλλιτεχνική δημιουργία σε συνεργασία με μία συγκεκριμένη κοινότητα

¹⁸ Wilkie, 2004, 5.

¹⁹ Wilkie, 2004, 6.

²⁰ Βόβολης, 2014,29.

ανθρώπων που παρουσιάζει ενδιαφέρον. Η τέχνη που έχει κοινοτική βάση (community-based art), μέσα στην οποία εντάσσεται το θέατρο κοινοτήτων, έχει ως πυρήνα την συνεργασία καλλιτεχνών με ανθρώπους που εμπλουτίζουν ή φέρουν πληροφορία για το αντικείμενο της παράστασης, και έχουν την δυνατότητα να εκφράσουν ένα κοινό νόημα που προέρχεται από την ίδια την κοινότητα²¹. Ο ρόλος αυτών των παραστάσεων είναι να αποτελέσουν πεδίο έκφρασης και βήμα λόγου για μια κοινότητα είτε επιδιώκοντας κοινωνική αλλαγή, είτε θέλοντας να καταστήσουν ορατή μία συνθήκη ή ομάδα, είτε πολλές φορές για να διατηρήσουν στον χρόνο και τη μνήμη την κουλτούρα και τα χαρακτηριστικά ομάδων. Δεδομένου πως αποτελούν, κατά έναν τρόπο, καταγραφή πολλών αφηγήσεων - κυρίως σε συλλογική βάση, προσδίδουν σε αυτό το είδος θεάτρου έναν έντονα προσωπικό και ταυτόχρονα ομαδικό χαρακτήρα. Μιας και αναδεικνύουν πτυχές και χαρακτηριστικά μιας κοινότητας, καταφέρνουν να ενεργοποιούν ένα κοινό νόημα για το σύνολο που συμμετέχει, παρακολουθεί ή συνδημιουργεί.

Αυτές οι απόπειρες βρίσκονται, επίσης, σε άμεση σύνδεση και με διαφορετικά επιστημονικά πεδία, όπως η εκπαίδευση, η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία κ.ά.²². Εδώ μπορούμε να αναφέρουμε και την κατηγορία του θεάτρου-ντοκουμέντο που αναδεικνύει, επίσης, κοινότητες και τα χαρακτηριστικά τους, χρησιμοποιώντας πρωτογενές υλικό, όπως άρθρα, δημοσιεύματα, τα ίδια τα άτομα και τις εμπειρίες τους για την δημιουργία μιας παράστασης²³. Ιδιαίτερα γνωστή στην Ελλάδα είναι η δουλειά του Πρόδρομου Τσινικόρη και του Ανέστη Αζά που δημιουργούν τις παραστάσεις τους, *Ελλάς Μονάχου* (2018), *Καθαρή πόλη* (2016) και *Romaland* (2023), με ερασιτέχνες ηθοποιούς που αποτελούν ταυτόχρονα και την κύρια πηγή υλικού για την δημιουργία της παράστασης. Για παράδειγμα, Έλληνες μετανάστες της Γερμανίας (*Ελλάς Μονάχου*), γυναίκες μετανάστριες που εργάζονται ως καθαρίστριες στην σύγχρονη Αθήνα (*Καθαρή πόλη*) και τη ζωή των Ρομά στην Ελλάδα (*Romaland*).

Με τη στροφή στην δημόσια σφαίρα τη δεκαετία του 1980 και τα υποπεδία που αναπτύχθηκαν τόσο στην αρχαιολογική έρευνα όσο και στην θεατρική πρακτική, παρατηρούμε τάσεις που θέτουν στο κέντρο το κοινό, τα άτομα δηλαδή που παρακολουθούν και μετέχουν στην θεατρική εμπειρία αλλά και τις κοινότητες τις οποίες αφορά η αρχαιολογική γνώση. Σταδιακά η προσπάθεια για διεπιστημονικότητα και από τα δύο πεδία, οδηγεί στον

²¹ Cohen-Cruz 2005, 1.

²² Cohen-Cruz 2005, 1.

²³ Kennedy 2010, 173.

διάλογο και εν τέλει στην σύνδεση των δύο και στην δυναμική ανταλλαγή εργαλείων μεταξύ τους.

4. Από το «θέατρο και αρχαιολογία» στο «θέατρο/αρχαιολογία»

Ήδη από το 1989, ο Βρετανός αρχαιολόγος Christopher Tilley, σύμφωνα με τα προτάγματα της μετα-διαδικαστικής αρχαιολογίας, δημοσίευσε το άρθρο του “Excavation as Theatre” και έθεσε ερωτήματα για τους σκοπούς της αρχαιολογίας και συγκεκριμένα της ανασκαφικής εργασίας, η οποία, όπως αναφέρει, έχει καταλήξει να γίνεται σχεδόν μηχανικά, μη ιεραρχικά και με τεράστια μαζικότητα. Ο Tilley τονίζει την προβληματική συνθήκη των υπερβολικά πολλών ανασκαφών έναντι της ουσιαστικής και στοχευμένης αρχαιολογικής εργασίας που θα επιτρέψει την ερμηνεία του αρχαιολογικού υλικού. Προτείνει, αντί για την σχεδόν αλόγιστη συσσώρευση ευρημάτων που καταλήγουν σε συλλογές και αποθήκες μη προσβάσιμες στο κοινό, μια αρχαιολογία στραμμένη στις κοινωνικές δομές, τις στρατηγικές που διαμορφώνονται μέσα σε αυτές. Παράλληλα, τον απασχολεί το πώς θα οδηγηθούμε σε μία σύγχρονη πολιτιστική παραγωγή που θα έχει αφετηρία τα ίδια τα ευρήματα αντί για την απλή προβολή τους - ελλείψει ερμηνευτικού πλαισίου. Φαίνεται πως, κατά τη γνώμη του, η διαδικασία της ανασκαφής έχει γίνει σχεδόν αυτοσκοπός της αρχαιολογίας, χωρίς να υπάρχει κάποια ιεράρχηση ως προς το ποιες θέσεις θα ανασκαφούν και στη συνέχεια θα δημοσιευτούν. Σχολιάζοντας την επαναληψιμότητα που μπορεί να εντοπίζουμε στα ευρήματα ενός π.χ. ορισμένου γεωγραφικού χώρου, μας καλεί να σταθούμε κριτικά απέναντι στον τεράστιο αριθμό ανασκαφών που πραγματοποιούνται αλλά και στην σημασία τους. Μεγαλύτερη έμφαση θα έπρεπε να δοθεί στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της αρχαιολογίας, σε νέα μέσα και συζητήσεις που θα βοηθήσουν να επανεγγράψουμε το παρελθόν μας στο παρόν²⁴.

Ο Tilley αναφέρει για πρώτη φορά την θεατρική διάσταση που μπορεί να έχει η διαδικασία της ανασκαφής και η καταγραφή της. Θεωρώντας πως η καταγραφή δεν είναι μία απλή μεταφορά στοιχείων στο χαρτί, αλλά έχει και έναν ερμηνευτικό χαρακτήρα από πλευράς του αρχαιολόγου, δημιουργεί μία αναλογία με το θεατρικό έργο, που δεν είναι απλά λέξεις σε χαρτί, αλλά ενέχει και το στοιχείο της ερμηνείας. Αν ενισχυθεί αυτό το ερμηνευτικό στοιχείο, θεωρεί ο ίδιος, η αρχαιολογία θα συμβάλει στην δημιουργία ενός ενεργοποιημένου κοινού που παράγει πολιτισμό και δεν τον καταναλώνει παθητικά, που συνομιλεί δυναμικά και βλέπει τον εαυτό του στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Έτσι, η αρχαιολογία και η ανασκαφή θα έχουν την δυνατότητα να αναδειχθούν σε πεδία στα οποία η κοινωνία θα μπορεί να παράγει και να

²⁴ Tilley 1989, 277.

προβάλλει το δικό της παρελθόν μέσα από επιτελεστικές διαδικασίες (performance). Ειδικά σε απομακρυσμένες περιοχές, αναφέρει ο Tilley, που δεν έχουν άμεση πρόσβαση σε άλλα ερμηνευτικά μέσα, όπως αρχαιολογικά εκπαιδευτικά προγράμματα ή μουσειακές εκθέσεις, η ουσιαστική συμμετοχή και παρακολούθηση μιας ανασκαφής μπορεί να ενεργοποιήσει το ενδιαφέρον της κοινότητας²⁵.

Σε αυτή την κατεύθυνση, στο άρθρο τους “Enacted multi-temporality. The archaeological site as a shared, performative space”, οι Χαμηλάκης και Θεού ερευνούν την σημασία του αρχαιολογικού χώρου, ακριβώς ως σημείο συνάντησης και γέννησης μιας νέας, δυναμικής, καλλιτεχνικής παραγωγής. Πρόκειται για μία ζώνη επαφής που ενεργοποιεί την επικοινωνία των αρχαιολόγων είτε με μελετητές από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, είτε με διαφορετικές τοπικές κοινότητες. Αυτή ακριβώς η πολυδιάστατη μορφή που μπορεί να πάρει ένας αρχαιολογικός χώρος, τον καθιστά και πεδίο («αρένα» όπως αναφέρουν) για την ανάπτυξη μιας δυναμικής σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής²⁶.

Αφετηρία, όμως, για την δημιουργία αυτού του υβριδικού πεδίου σύμπραξης θεάτρου και αρχαιολογίας - αλλά και ακαδημαϊκής τεκμηρίωσής της μέσα από δημοσιεύσεις - αποτέλεσε η συνάντηση του Michael Shanks και του καθηγητή παραστατικών τεχνών Mike Pearson. Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, στο Πανεπιστήμιο της Ουαλίας, οι δύο ερευνητές μαζί με τον ιστορικό Julian Thomas, ξεκίνησαν έναν κύκλο συζητήσεων σχετικά με τις πιθανές μορφές που μπορεί να έχει η σύγκλιση των δύο αυτών πεδίων: η ανασκαφή ως επιτελεστικό γεγονός (αντίστοιχα με την σκέψη του Tilley), η σύνδεση με έναν τόπο μέσω των ασθήσεων, η δραματοποίηση του παρελθόντος μέσα από αναπαραστάσεις, και φυσικά το ότι και τα δύο πεδία αποτελούν τομείς πολιτιστικής παραγωγής²⁷. Οι απόπειρες τους έλαβαν σάρκα και οστά μέσα από τις εργασίες της θεατρικής ομάδας του Pearson, Brith Hof²⁸.

Συγγράφουν από κοινού, λοιπόν, την πρώτη έκδοση με τίτλο *Theatre/Archaeology*, όρο που εισάγουν για να περιγράψουν αυτήν την υβριδική performance, με έναν μάλλον πειραματικό τρόπο, πιστοί στην ανάγκη για διεπιστημονικότητα. Στην πραγματικότητα μιλούν και συνδιαλέγονται μέσα στο βιβλίο, τα κεφάλαια του οποίου υπογράφονται τότε από τον καθένα ξεχωριστά, τότε και από τους δύο μαζί και αποτελούν σημειώσεις που κρατούν κατά την διάρκεια των πειραματισμών τους. Ξεκινούν αναφέροντας την πορεία που διανύουν ξεχωριστά τα δύο πεδία, κάποιες πρώτες εφαρμογές εργαλείων του ενός στο άλλο και

²⁵ Tilley 1989, 280.

²⁶ Hamilakis, Theou 2013, 181-183.

²⁷ Pearson, Shanks 2001, ix.

²⁸ Pearson, Shanks 2001, xvii.

καταλήγουν να εισαγάγουν τον όρο θέατρο/αρχαιολογία για να περιγράψουν αυτό το είδος περφόρμανς που έχει χαρακτηριστικά θεάτρου αλλά αφετηρία δημιουργίας την αρχαιολογική πρακτική και τα ευρήματά της.

Καταλήγουν πως ως θέατρο/αρχαιολογία ορίζεται η αναδιάρθρωση και η επαναπροσέγγιση θραυσμάτων του παρελθόντος μέσα από ένα γεγονός (event) στο εδώ και το τώρα όπως είναι η θεατρική περφόρμανς. Γιατί επικεντρώνουν, όμως, το ενδιαφέρον τους στο είδος της performance από όλα τα είδη παραστατικών τεχνών; Η περφόρμανς, όπως υποστηρίζουν, γίνεται αντιληπτή ως μια δυναμική και εις βάθος δημιουργική πρακτική που προσφέρει γόνιμα και απελευθερωτικά μέσα για να επεξεργαστούμε σύγχρονες ανησυχίες μας πάνω στην πρόσληψη του παρελθόντος²⁹. Παράλληλα, αποτελεί και ένα θεατρικό είδος που δεν ορίζεται από το θεατρικό κείμενο και έτσι επιτρέπει περισσότερους πειραματισμούς. Αποτελεί ένα μέσο που, λόγω των ευρέων ορίων της και των εφαρμογών που έχει στην κοινωνική ζωή μας και τις διάφορες διαστάσεις της, αναδεικνύεται ως το κατάλληλο εργαλείο για να εξερευνήσουμε ιστορικές, κοινωνικές και πολιτιστικές δομές. Διερευνούν δηλαδή τις συμπεριφορές μας στον κοινωνικό χώρο και το κατά πόσο αυτές συνιστούν ένα είδος επιτελεστικότητας συνειδητά ή ασυνειδητά. Αναμφίβολα, η έννοια της περφόρμανς σε διαφορετικές στιγμές της κοινωνικής ζωής μας και η έννοια της επιτελεστικότητας, διεκδικούν όλο και περισσότερο έδαφος στις κοινωνικές σπουδές³⁰. Μέσα από δράσεις που έχουν συγκεκριμένο νόημα και σκοπό, οι Pearson και Shanks προσπαθούν να επανερμηνεύσουν το παρελθόν μας μέσα από τα υλικά κατάλοιπα του, το χώρο και κυρίως το ίδιο το ανθρώπινο σώμα που επηρεάζεται και επηρεάζει τον χώρο γύρω του, τον νοηματοδοτεί. Μέσα από το σχεδόν ποιητικό κείμενο που συνυπογράφουν, οι δύο μελετητές μάς ενθαρρύνουν να επαναπροσλάβουμε το περιβάλλον γύρω μας, να επανανοηματοδοτήσουμε τα αρχαιολογικά κατάλοιπα και κατ' επέκταση το ίδιο το παρελθόν μας.

Η δουλειά τους, μέσα από αυτό το σχεδόν μανιφέστο που παρουσιάζουν, αποκτά συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Πρόκειται αναπόφευκτα για μία site-specific απόπειρα, αφού ο αρχαιολογικός χώρος και η σχέση μας μαζί του αποτελεί το βασικό υλικό για την δημιουργία της περφόρμανς, ενώ επιλέγουν πολύ συνειδητά να διαγράψουν τον αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ ακαδημαϊσμού και τέχνης. Το θέατρο/αρχαιολογία διαφοροποιείται τόσο από τις αμιγώς ερευνητικές πρακτικές της αρχαιολογίας όσο και από το αμιγώς καλλιτεχνικό προϊόν του θεάτρου. Εξαρτάται απόλυτα από τα συγκεκριμένα μέσα στα οποία εντάσσεται και

²⁹ Pearson, Shanks 2013, 4.

³⁰ Pearson, Shanks 2001, xiii.

λειτουργεί σε διεπιστημονική βάση. Ο Shanks, με την ιδιότητά του ως αρχαιολόγου, τονίζει την ανάγκη να δούμε πώς ερμηνεύεται η ίδια αρχαιολογία μέσα από αυτό το δημιουργικό γεγονός της περφόρμανς, πώς οδηγεί στην κατασκευή της αρχαιολογικής γνώσης. Η αρχαιολογία, άλλωστε, αφορά τον ίδιο τον κοινωνικό ιστό, παρελθοντικό και τωρινό, τα υλικά του και τον εφήμερο χαρακτήρα του. Ο Shanks προτείνει να λειτουργούμε διαμέσου των επιστημονικών πεδίων, καταργώντας όποια όρια θέτει ο ακαδημαϊσμός. Όπως ακριβώς στη σύγχρονη αρχαιολογία οι επιστήμονες θεωρούν χρήσιμη την συνεργασία με γεωγράφους, με χημικούς και βιολόγους, γενετιστές, έτσι ουσιαστικός είναι και ο πειραματισμός τους με την κοινωνική πρακτική της περφόρμανς. Αυτή η προσέγγιση βρίσκει κοινό έδαφος στο πλαίσιο της ερμηνευτικής αρχαιολογίας³¹, που αναδύεται από την μεταδιαδικαστική αρχαιολογία και αυτονομείται ως πεδίο. Μέλημά της είναι όχι η δημιουργία αυστηρών και απόλυτων ερμηνειών του παρελθόντος, αλλά η ενθάρρυνση του διαλόγου και οι διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις ανάλογα με την κοινότητα και την εποχή³².

Σε αυτό ακριβώς το επιστημονικό πλαίσιο εργάστηκε από το 1993 η Brith Hof υπό την καθοδήγηση των δύο μελετητών και παρουσίασε ποικίλες παραστάσεις τόσο στην Ουαλία όσο και εκτός αυτής. Κατά την διάρκεια της δεκαετίας 2000 παρατηρούνται και απόπειρες άλλων καλλιτεχνών προς μία συνεργασία θεάτρου και αρχαιολογίας στην βάση που έθεσαν οι Shanks και Pearson, απόδειξη της καινοτομίας και του ερευνητικού ενδιαφέροντος που προσέλκυσε η δουλειά τους. Υπό από αυτή την επιρροή θα δημιουργηθεί και η πρώτη - πειραματική, καταρχάς - απόπειρα περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα το 2009.

³¹ Hodder κ.α. 1995. 18.

³² Pearson, Shanks 2001, xvii.



Εικόνα 3: Καλαυρία. Πρόβες στον αρχαιολογικό χώρο (φωτ. D. Suy)

Κεφάλαιο 2. Η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα

Το υβριδικό μοντέλο του θεάτρου/αρχαιολογίας που πρότειναν οι Pearson και Shanks κατάφερε να βρει πεδίο εφαρμογής στην Ελλάδα, λόγω του ενδιαφέροντος της επιστημονικής κοινότητας να ανοίξει έναν διάλογο και να διευρύνει την επικοινωνία με το κοινό της, σύμφωνα με τα προτάγματα της δημόσιας αρχαιολογίας. Ειδικότερα σε επίπεδο ανασκαφικής έρευνας, συναντάμε την ίδια περίοδο με τις παραστάσεις θεάτρου/ αρχαιολογίας στην Ελλάδα, αντίστοιχες απόπειρες, που ναι μεν δεν φέρουν απαραίτητα το στοιχείο της περφόρμανς, αλλά στοχεύουν στην συνεργασία με τις τοπικές κοινότητες.

Χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφέρουμε την ανασκαφική έρευνα του Πανεπιστημίου Κρήτης με επικεφαλής την Νένα Γαλανίδου στο Λισβόρι Λέσβου. Εκεί η αρχαιολογική ομάδα επιστρέφει από το 2012 κάθε χρόνο για τις ανασκαφικές εργασίες στη θέση Ροδαφνίδια που χρονολογείται στην Κατώτερη Παλαιολιθική Εποχή (500.000 π.Χ). Μία από τις πρωτοβουλίες του προγράμματος είναι πως στο τέλος της ανασκαφικής περιόδου επιχωματώνουν τα τμήματα γης που ανασκάπτονται, προκειμένου αυτά να επιστραφούν στους ιδιοκτήτες τους για τις γεωργικές τους εργασίες. Με αυτό τον τρόπο δεν αποστερούν την ιδιοκτησία των κατοίκων, ανατρέποντας την επικρατούσα αντίληψη μιας αρχαιολογίας που ενδιαφέρεται μονάχα για την εξασφάλιση ευρημάτων³³. Σε συνδυασμό με εκπαιδευτικά προγράμματα που διοργανώνονται αλλά και την συμμετοχή των κατοίκων στις ανασκαφικές εργασίες, η αρχαιολογική ομάδα έχει καταφέρει να δημιουργήσει στενούς δεσμούς με την κοινότητα.

Αντίστοιχα, αξίζει να αναφέρουμε το ανασκαφικό πρόγραμμα στα Παλιάμπελα Κολινδρού Πιερίας, θέση που από το 1999 ανασκάπτει ο αρχαιολόγος Κώστας Κωτσάκης. Το πρόγραμμα αφορά έναν νεολιθικό οικισμό που είναι σχετικά άγνωστος σε σύγκριση με τις γειτονικές θέσεις της Βεργίνας, της Πέλλας κ.α. Η περιφερειακή θέση της ανασκαφής σε συνδυασμό με την έλλειψη πλούσιων ευρημάτων της νεολιθικής περιόδου, υπέδειξαν την ανάγκη για έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης της έρευνας. Η έρευνας εντάχθηκε στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα Temper που έχει στόχο τη διερεύνηση των δυνατοτήτων διαχείρισης προϊστορικών αρχαιολογικών θέσεων της Μεσογείου και της ευαισθητοποίησης του κοινού στη σημασία της αρχαιολογικής κληρονομιάς³⁴. Ο αρχαιολογικός χώρος γειτονεύει με το κοντινό χωριό, επομένως η σύνδεση μεταξύ των δύο ήταν φυσικό επόμενο και συγκεκριμένα

³³ Galanidou 2020, 84.

³⁴ http://temper.web.auth.gr/index_gr.html (τελευταία πρόσβαση 24/2/2024)

ως προς τον αγροτικό βίο τόσο στη νεολιθική όσο και στη σύγχρονη εποχή. Πάνω σε αυτό τον άξονα και με διαφορετικές δραστηριότητες η σχέση του χωριού στενεύει τόσο με την αρχαιολογική ομάδα αλλά κυρίως με την αρχαιολογική θέση που παίζει ρόλο στην καθημερινότητα του χωριού και αποτελεί σταδιακά αναπόσπαστο κομμάτι του³⁵.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, και με αντίστοιχες απόπειρες να συμβαίνουν την ίδια περίοδο, το 2009 δημιουργείται στην Καλαυρία η πρώτη περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας από τους Χαμηλάκη και Θέου.

Ιερός ναός του Ποσειδώνα, Καλαυρία, Πόρος

Ο Ευθύμης Θέου είναι αρχαιολόγος, απόφοιτος του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, ενώ έχει φοιτήσει και στην δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών. Αμφότερες οι επαγγελματικές ιδιότητές του συνέβαλαν στην εμπλοκή του στην πρώτη απόπειρα θεάτρου/αρχαιολογίας στην ανασκαφή της θέσης του Ναού του Ποσειδώνα στη Καλαυρία (Πόρος) από το Σουηδικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο, όπου και εργαζόταν ως αρχαιολόγος³⁶. Η αναζήτηση ξεκίνησε από το πρόγραμμα αρχαιολογικής εθνογραφίας που διηύθυνε στην ανασκαφή ο αρχαιολόγος και καθηγητής Γιάννης Χαμηλάκης, ο οποίος μετά από συζητήσεις με τον φοιτητή, ακόμη, Θέου, τον ενέταξε στο πρόγραμμα λόγω και της υποκριτικής ιδιότητάς του και συγκεκριμένα της εξειδίκευσής του στο σωματικό θέατρο. Η αρχαιολογική εθνογραφία ορίζεται ως η χρήση εθνογραφικών εργαλείων στην αρχαιολογική έρευνα αλλά και ως δημιουργία πρακτικών αρχαιολογικών και εθνογραφικών προκειμένου να διερευνηθούν οι σχέσεις των διαφορετικών κοινοτήτων με το υλικό παρελθόν τους και την νοσηματοδότησή του στο παρόν³⁷. Πρόκειται στην πραγματικότητα για την δημιουργία ενός διεπιστημονικού πεδίου, γόνιμου για εμπλοκή, διάλογο και κριτική πάνω στα υλικά κατάλοιπα, που εμπλέκει δυναμικά μελετητές αλλά και μη εξειδικευμένους συμμετέχοντες όπως κοινότητες.³⁸ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η performance θεάτρου/αρχαιολογίας, η οποία, σύμφωνα με τον Χαμηλάκη, ορίζεται ως μία απόπειρα να μετατραπεί ο αρχαιολογικός χώρος σε πεδίο συνάντησης των αρχαιολόγων με άλλα επιστημονικά πεδία, όπως η κοινωνιολογία, με διαφορετικές κοινότητες, αλλά και με καλλιτέχνες με σκοπό μία συν-αισθητηριακή εμπειρία³⁹, μια συνύπαρξη διαφορετικών

³⁵ Κωτσάκης 2021, 86.

³⁶ Πανδή 2023, 6.

³⁷ Hamilakis, Anagnostopoulos 2009, 66.

³⁸ Hamilakis, Anagnostopoulos 2009, 73.

³⁹ Περισσότερα για την αισθητηριακή πλευρά της αρχαιολογίας στο Χαμηλάκης, 2015.

υποκειμένων και αντικειμένων με κεντρικό άξονα τον από χαρακτήρα των χώρου και τον προσωρινό χαρακτήρα της συνάντησής μας με αυτόν. Σε αυτόν τον κοινό χώρο, τον αρχαιολογικό, δίνεται η ευκαιρία να συνυπάρξουμε με τα υλικά κατάλοιπα και με τις ανθρώπινες παρουσίες που διαχρονικά επηρεάστηκαν από αυτά (πολυχρονικότητα). Αυτού του είδους η εμπειρία γίνεται ακόμη πιο βιωματική όταν συνδεθεί με τις αισθήσεις μας και ανακαλεί κομμάτια της μνήμης μας. Κεντρικός άξονας, ακριβώς όπως στην δημόσια αρχαιολογία και το θέατρο των κοινοτήτων, είναι η βαθιά σύνδεση με τον τόπο και τους κατοίκους του, με το τοπίο και τα αντικείμενα που το ορίζουν⁴⁰.

Στο πλαίσιο αυτής της συνεργασίας ήρθαν στο προσκήνιο τόσο η δουλειά των Shanks και Pearson, όσο και οι προτάσεις του Tilley, θέτοντας το θεωρητικό υπόβαθρο για την δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης εντός του αρχαιολογικού χώρου. Το κείμενό της περφόρμανς σχεδιάστηκε εν πολλοίς με βάση αρχαιολογικές αναφορές σχετικά με τη θέση και τον τόπο, αλλά και εθνογραφικές αναφορές σχετικά με τους κατοίκους και τις γειτονικές κοινότητες, π.χ. Αρβανίτες ρετσινάδες που είχαν έρθει στην περιοχή και είχαν χρησιμοποιήσει αρχαιολογικά κατάλοιπα για την οικοδόμηση των σπιτιών τους⁴¹. Η περφόρμανς αφορούσε



Εικόνα 4: Καλαυρία. Πρόβες στον αρχαιολογικό χώρο (φωτ. D. Suy)

⁴⁰ Hamilakis, Θεου 2013, 182-183.

⁴¹ Χαμηλάκης 2023, 14.

δηλαδή την αρχική χρήση του χώρου, τις επεμβάσεις που έγιναν κατά τον 20ό αιώνα, και αντλούσε δεδομένα από την περίοδο της ανασκαφικής έρευνας έως και το ίδιο το βράδυ της παράστασης⁴² Βλέπουμε πως υπήρξε ενδιαφέρον να ενταχθούν δυναμικά στην αφήγηση οι διαφορετικές χρήσεις του αρχαιολογικού χώρου και ο διάλογός του με τους ντόπιους από την αρχαιότητα έως σήμερα, γεγονός που φάνηκε, σε πρώτο χρόνο, να ξένησε τους θεατές της παράστασης. Το γεγονός πως στην περφόρμανς εμπλέκονταν οι διαφορετικές φάσεις κατοίκησης - πολλές από τις οποίες αλλοίωσαν ή κατέστρεψαν τα αρχαιολογικά κατάλοιπα - ως ίσης σημασίας και άξιες αναφοράς σε σχέση με την αρχική χρήση του χώρου στην κλασική εποχή, οδήγησαν σε σχόλια περί «αμόρφωτων κατοίκων» που δεν αντιλαμβάνονταν την σημασία του αρχαιολογικού χώρου.

⁴² Πανδή 2023, 6.

Το γεύμα

Η πρώτη οργανωμένη και συστηματική απόπειρα θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα θα έρθει δύο χρόνια μετά, το 2011, όταν Χαμηλάκης και Θεού ξανασυναντιούνται στην αρχαιολογική ανασκαφή του Πανεπιστημίου του Σαουθάμπτον (με διευθυντή τον ίδιο τον Χαμηλάκη) σε συνεργασία με τη Αρχαιολογική Υπηρεσία στην Κουτρολού Μαγούλα, στη Φθιώτιδα. Στην ομάδα εντάχθηκε και ο συνθέτης - περφόρμερ Θανάσης Δελιγιάννης. Η ανασκαφή γίνεται στη θέση ενός οικισμού της πρώιμης Μέσης Νεολιθικής περιόδου (5800 - 5300 π.Χ). Είναι ενδιαφέρον πως στην περίπτωση της Κουτρολού Μαγούλας δεν υπήρξαν αντίστοιχες αντιδράσεις, όπως στον Πόρο, σχετικά με την αλλοίωση του μνημείου από τους μεταγενέστερους κατοίκους. Ο Χαμηλάκης αποδίδει αυτή την διαφοροποίηση στο ότι η περίοδος κατοίκησης της αρχαιολογικής θέσης κατά τη νεολιθική περίοδο, δεν εντάσσεται άμεσα σε ένα συμπαγές αρχαιοελληνικό εθνικό αφήγημα που, στην περίπτωση της Καλαυρίας, δεν επέτρεψε στους ντόπιους να αγκαλιάσουν τις μετέπειτα επεμβάσεις στη θέση και μάλλον επιθυμούσαν να διατηρήσουν μία καθαρή εικόνα του μνημείου της κλασικής περιόδου. Όπως αναφέρει και ο ίδιος στην έκδοση του ΕΜΣΤ, «Ευθύμη Θεού. Θέατρο/Αρχαιολογία», η θέση στην Κουτρολού Μαγούλα, «δεν μπορούσε εύκολα να αποικιστεί από την εθνική ρητορεία», καθώς η φάση κατοίκησης στη Μέση Νεολιθική είναι «πολύ πρώιμη για να ενταχθεί στο εθνικό αφήγημα». Αυτός ο χαρακτήρας της θέσης έδωσε στην ομάδα μεγαλύτερη ελευθερία



Εικόνα 5: Πρόβες στην Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. Α. Kundi)

να πειραματιστεί με διαφορετικές μεθόδους όπως η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας⁴³. Σκοπός ήταν να δημιουργηθεί ένα πρότζεκτ αρχαιολογικής εθνογραφίας που θα είχε νόημα και σημασία για τις κοινότητες των ντόπιων και στην διαμόρφωση του οποίου θα είχαν την δυνατότητα να συμμετέχουν ενεργά⁴⁴. Η παράσταση περιστρεφόταν γύρω από το ζήτημα της



Εικόνα 6: Μαγειρεύοντας το «γέυμα» στη Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. A. Kundí)

τροφής και τις διαφορετικές σημασίες που μπορεί να αποκτήσει σε διαφορετικά πλαίσια -κοινωνικό, πολιτισμικό, εθνογραφικό- με το έργο να καταλήγει σε ένα συλλογικό γεύμα αρχαιολόγων και επισκεπτών⁴⁵. Οι εργασίες για την δημιουργία της περφόρμανς διαμορφώθηκαν σε δύο τμήματα και παρέμειναν βασικός κορμός και για τις επόμενες δουλειές της ομάδας: α. συμμετοχή στις αρχαιολογικές εργασίες και την ανασκαφή και, παράλληλα, β. εθνογραφική έρευνα, δηλαδή καταγραφή προφορικών ιστοριών των κατοίκων της περιοχής. Αυτή η εμπλοκή με την κοινότητα μέσω συνεντεύξεων, παρείχε στους ερευνητές ένα πρωτογενές υλικό που αποτέλεσε τον πυρήνα της περφόρμανς. Ταυτόχρονα, η ίδια η διαδικασία και η εμπειρία της ανασκαφής

εμπλούτισε το υλικό που εντάχθηκε στο κείμενο, καθώς αποτελούσε το μέσο για την επαφή των ηθοποιών με τον αρχαιολογικό χώρο. Ζητήθηκε ακόμη και από τους φοιτητές που συμμετείχαν στην ανασκαφή να κρατούν ημερολόγιο από την εμπειρία τους στην ανασκαφή, δίνοντας ιδιαίτερη βάση στο ζήτημα του φαγητού και των γευμάτων⁴⁶. Με αυτό τον τρόπο τα μέλη της ανασκαφής εντάχθηκαν στην αφήγηση ως κάτοικοι της περιοχής και, κατ' επέκταση, μέλη της τοπικής κοινότητας. Οι διαδικασίες δημιουργίας της περφόρμανς διήρκησαν ένα

⁴³ Χαμηλάκης 2023, 14-15.

⁴⁴ Hamilakis, Theou 2013, 182.

⁴⁵ Πανδής 2023, 6-7.

⁴⁶ Hamilakis, Theou 2013, 184.

χρόνο και περιελάμβαναν, εκτός από την ίδια την ανασκαφή και την ανθρωπολογική και εθνογραφική έρευνα, την συγγραφή των κειμένων και τη μουσική σύνθεση από τους Θεού και Δεληγιάννη. Προέκυψε έτσι το πρώτο ολοκληρωμένο έργο θεάτρου/αρχαιολογίας, το «Γεύμα».

Κατά την διάρκεια της παράστασης ήταν έντονο το αισθητηριακό ερέθισμα, καθώς οι θεατές μπορούσαν να μυρίσουν το φαγητό που επρόκειτο να αποτελέσει, στο τέλος, το συλλογικό γεύμα τους, ενώ ένα τοπικό συγκρότημα έπαιζε μουσική της περιοχής. Οι ντόπιοι που συμμετείχαν εθελοντικά στη διοργάνωση αυτής της γιορτής, είχαν ανά διαστήματα τους ίδιους ρόλους σε γλέντια και πανηγύρια της περιοχής. Το κοινό εντάχθηκε με έναν τρόπο σε μια περφόρμανς που αναπαριστούσε στιγμιότυπα της ίδιας της καθημερινότητάς τους, αντικείμενα της λαογραφικής παράδοσής τους. Διαφαίνεται ξανά το ενδιαφέρον του Χαμηλάκη για μια περφόρμανς που θα δώσει την ευκαιρία στους θεατές για μια πολυ-αισθητηριακή βιωματική εμπειρία. Έντονη ήταν επίσης και η χρήση ιδιοματισμών και τοπικής γλώσσας, σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί η τοπικότητα, να υπάρξει άμεση και ειλικρινής επικοινωνία με τους ντόπιους, ώστε να αγκαλιάσουν αυτή την απόπειρα⁴⁷.

Μετά την ολοκλήρωση του, το έργο άνοιξε τον δρόμο για άλλα πρότζεκτ, ενώ εντάχθηκε, σε μορφή εγκατάστασης πια, στην έκθεση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης «Εκ Νέου: Μια Νέα Γενιά Ελλήνων Καλλιτεχνών». Έγιναν, επίσης, προσπάθειες στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος αρχαιολογικής εθνογραφίας, να διατηρηθεί η επαφή με τον αρχαιολογικό χώρο και τις κοινότητες της περιοχής μέσα από άλλες παραστάσεις⁴⁸ που δημιουργήθηκαν και παρουσιάστηκαν στην Κουτρολού Μαρούδα, συχνά με την συμμετοχή ντόπιων, π.χ. μαθητών⁴⁹. Η παρουσία του Θεού και την αρχαιολογικής ομάδας συνεχίζεται μέχρι και σήμερα.

Γαύδος: Το σπίτι

Από την Φθιώτιδα περνάμε στο νησί της Γαύδου και την μινωική θέση Καταλύματα που το Πανεπιστήμιο Κρήτης μελετά από το 1992 και ανασκάπτει συστηματικά από το 2003, υπό την εποπτεία της καθηγήτριας Κατερίνας Κόπακα. Εκεί το 2012 οργανώθηκε η δεύτερη οργανωμένη περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας από τον Ευθύμη Θεού, που εργαζόταν ως αρχαιολόγος στην ανασκαφή, σε συνεργασία με την επίσης ηθοποιό και αρχαιολόγο Ηλέκτρα Αγγελοπούλου και την ηθοποιό Ανθή Ευστρατιάδου. Αφετηρία για την δημιουργία της

⁴⁷ Hamilakis, Theou 2013, 191-192.

⁴⁸ Σπίτι (2012), Migration (2015), 28 Ημέρες (2017), Διαδρομές (2018) και Γυναίκες (2019).

⁴⁹ Μυκονιάτη (επιμ.) 2023, 24.

περφόρμανς υπήρξε η ανασκαφή ενός κτηρίου της Εποχής του Χαλκού που θεωρείται ότι λειτουργούσε ως οικία. Η έννοια της κατοίκησης ανάγεται αμέσως σε κεντρικό θεματικό άξονα πάνω στον οποίο αναπτύχθηκε η έρευνα της ομάδας και συγκεκριμένα οι διάφορες μορφές που αυτή μπορεί να πάρει στον αρχαιολογικό χώρο των Καταλυμάτων, π.χ. από τους πρώτους κατοίκους στην μινωική περίοδο έως τους αρχαιολόγους που «κατοικούν» τη θέση με την εργασία τους και τις προσωπικές εμπειρίες τους⁵⁰.

Δημιουργήθηκε μία ομάδα έξι ηθοποιών από τους οποίους οι τρεις ήταν και αρχαιολόγοι - μέλη της ανασκαφής της Γαύδου. Η έρευνα και η δημιουργία της περφόρμανς διήρκησε δύο χρόνια και διαμορφώθηκε, σχεδόν με παρόμοιο τρόπο όπως και στο «Γεύμα»: ανασκαφική έρευνα, εθνογραφική έρευνα, συλλογική συγγραφή μέχρι να οδηγηθούν στην περίοδο των προβών (που λάμβαναν χώρα σε δημόσιο χώρο όπου κανείς μπορούσε εύκολα να έχει πρόσβαση). Στο πλαίσιο της προετοιμασίας, οι ηθοποιοί συμμετείχαν κανονικά στις ανασκαφικές εργασίες, ώστε να εξοικειωθούν με τα υλικά, τον χώρο και τις διαδικασίες.

Το πρώτο διάστημα συγκεντρώθηκαν συνεντεύξεις από κατοίκους και επισκέπτες του νησιού, αρχαιολόγους και άλλους ερευνητές. Η έρευνα επικεντρώθηκε στην σχέση τους με το νησί, την κατοικία τους, αλλά και τις αρχαιότητες της Γαύδου, ενώ ζητήθηκε να ανακαλέσουν μνήμες και περιστατικά που να συνδέονται με τους τόπους κατοικίας τους. Έρευνα έγινε



Εικόνα 7: Η περφόρμανς στα Καταλύματα (φωτ. Χρ. Παπούλια)

⁵⁰ Πανδή 2023, 7.

επίσης και στην προφορική και γραπτή παράδοση της Γαύδου, αλλά και στις διαφορετικές έννοιες της κατοίκησης σε μια σειρά επιστημονικών πεδίων (κοινωνιολογία, αρχιτεκτονική, φιλοσοφία). Όλο αυτό το υλικό που συλλέχθηκε διαμόρφωσε την δραματουργία και το κείμενο της περφόρμανς, πάντα μέσα από συλλογική έρευνα. Εντοπίστηκαν, μάλιστα, και παραλληλισμοί, π.χ. κοινές χρήσεις αντικειμένων από την προϊστορική περίοδο μέχρι σήμερα ή κοινοί φυσικοί παράγοντες, όπως η παρουσία σκορπιών στο νησί. Η δραματουργία της παράστασης δομήθηκε σε τέσσερις άξονες: «το χτίσιμο ενός σπιτιού», «η ζωή μέσα στο σπίτι»,



Εικόνα 8: Καλωσορίζοντας το κοινό στα Καταλύματα (φωτ. Χρ. Παπούλια)

«το σπίτι ως ζώνη ασφαλείας» και «ο θάνατος». Όπως και στην περφόρμανς «Το Γεύμα», μέσα από το κείμενο παρουσιάζονταν όψεις της οικίας, όχι μόνο στην προϊστορική περίοδο, αλλά σε διάφορες χωροχρονικές στιγμές έως και την ημέρα της περφόρμανς, πάντα με αποσπασματικό χαρακτήρα, χωρίς να δημιουργείται μία αίσθηση συνέχειας⁵¹.

Η παράσταση παρουσιάστηκε σε 200 άτομα, ντόπιους αλλά και επισκέπτες κατά τη διάρκεια της τουριστικής σεζόν του νησιού. Το βράδυ πριν την περφόρμανς, αρχαιολόγοι και ηθοποιοί διανυκτέρευσαν στον αρχαιολογικό χώρο, προκειμένου να αντιληφθούν καλύτερα το τοπίο, τη φύση και το πώς αυτά επηρεάζουν την κατοίκηση καθόλη τη διάρκεια της ημέρας. Το πρωί της ημέρας της παρουσίασης το κοινό είχε την δυνατότητα να προσέλθει στον

⁵¹Theou, Κορακα 2019, 1290-1292, Πανδη 2023, 7.

αρχαιολογικό χώρο από νωρίς και να βοηθήσει με τις εργασίες, σε μία προσπάθεια εξοικείωσης και γνωριμίας με την θέση. Η περφόρμανς έγινε χωρίς χρήση τεχνητού φωτισμού, καθώς ήταν βραδιά πανσελήνου, ενώ οι θεατές ήταν ελεύθεροι να κινηθούν στο χώρο. Μετά το τέλος της περφόρμανς, ακολούθησε και πάλι ένα γλέντι, όπου συμμετείχαν κοινό, αρχαιολογική ομάδα και ηθοποιοί.

Οι Κόπακα και Θεού στο άρθρο τους “Gavdos: The House. A Theatre/Archaeology Narrative and Pieces of Knowledge of Diachronic Home Life”, καταλήγουν πως ήταν συνολικά μια απόπειρα που κατάφερε να ξεφύγει από την αυστηρά περιχαρακωμένη αντίληψη για την πολιτιστική κληρονομιάς και έφερε τον αρχαιολογικό χώρο στα μέτρα της κοινωνίας μέσα στην οποία δημιουργήθηκε. Επρόκειτο για μία πολιτιστική απόπειρα σε άμεση σχέση με την κοινότητα την οποία αφορούσε και η οποία πρακτικά την γέννησε. Σύμφωνα με την ανατροφοδότηση που έλαβε η ομάδα από την τοπική κοινότητα που παρακολούθησε την περφόρμανς, το κοινό θεώρησε ότι συμμετέχει ως ίσο σε αυτή την διαδικασία, τόσο στο δημιουργικό κομμάτι όσο και την ίδια την ημέρα της παρουσίας⁵². Η παράσταση δημιούργησε ενδιαφέρον στους επισκέπτες που επέστρεψαν στην ανασκαφή για την δεύτερη παρουσίαση με μεγαλύτερο ενδιαφέρον για εμπλοκή. Στα πλαίσια του site-generic χαρακτήρα της, η περφόρμανς παρουσιάστηκε στη συνέχεια σε διαφορετικούς χώρους-οικήματα διαφορετικών εποχών και γεωγραφίας (από την Αθήνα και το Ηράκλειο, μέχρι το Βελιγράδι), ενώ η μορφή της μεταβλήθηκε, π.χ. σε lecture performance ή σε εικαστική εγκατάσταση⁵³.

Τα ρούχα

Τέλος, περνάμε στην πιο πρόσφατη απόπειρα θεάτρου/αρχαιολογίας του Θεού, «Τα ρούχα»⁵⁴ που πρωτοπαρουσιάστηκε το 2020 στον αρχαιολογικό χώρο του Λυκείου του Αριστοτέλη στην Αθήνα στο πλαίσιο του προγράμματος του Υπουργείου Πολιτισμού «Όλη η Ελλάδα ένας πολιτισμός». Αφετηρία υπήρξαν προϊστορικά υφαντικά βάρη που έχουν βρεθεί στην θέση «Κοίμηση», που ανασκάπτεται από το 2014 στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος «Αρχαιολογική Έρευνα Προϊστορικής Θηρασίας» που υλοποιείται σε συνεργασία του τμήματος Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου, του Πανεπιστημίου Κρήτης και της Εφορείας Αρχαιοτήτων Κυκλάδων. Αντικείμενο της ανασκαφικής έρευνας είναι ένας οικισμός της 3ης και πρώιμης 2ης χιλιετίας π.Χ.

⁵²Theou, Koraka 2019, 1290.

⁵³ Μυκονιάτη 2023, 34.

⁵⁴ Την περίοδο που γράφεται η παρούσα εργασία, ο Θεού παρουσιάζει την νέα του περφόρμανς “ΒΕΣΤΙΑΡΙΟ” (βλ. Theou E., Metaxa Th. κ.α. 2023).

Στο πλαίσιο της έρευνας για την δημιουργία της περφόρμανς διεξήχθησαν συνεντεύξεις στην περιοχή της Θηρασίας με αρχαιολόγους αλλά και ντόπιους, ενώ, όπως έχει καταστεί πλέον αναγκαίο στις δράσεις αυτού του τύπου, η ομάδα συμμετείχε στις ανασκαφικές εργασίες. Έγινε επίσης, καταγραφή της τοπικής παράδοσης πάνω στο ένδυμα. Λόγω, όμως, της πανδημίας του Covid-19, δεν υπήρξε η δυνατότητα να παρουσιαστεί η περφόρμανς αρχικά στην Θηρασία, όπως συνηθίζει να κάνει ο Θεός, ώστε να υπάρξει άμεση σχέση με τις κοινότητες, αλλά μεταφέρθηκε, σε συνεργασία με το ΕΜΣΤ, στο Λύκειο του Αριστοτέλη⁵⁵.

Σε αντίθεση με το «Γεύμα» και το «Γαύδος: Το σπίτι», στην περφόρμανς συμμετέχει μόνο ο Ευθύμης Θεός, ενώ κατά διαστήματα αυτή διακόπτεται και ο ηθοποιός συνομιλεί με κάποιον καλεσμένο ερευνητή και ειδικό πάνω στο ένδυμα. Κεντρικό ρόλο παίζει επίσης - πολύ περισσότερο από τα προηγούμενα έργα - η μουσική του Kamien Case που καθοδηγεί τον περφόρμερ σε διάφορες σωματικές κινήσεις που σχετίζονται με το κείμενο και την ιδιότητα του ρούχου που περιγράφεται. Ακούγονται ακόμη κατά διαστήματα και ηχογραφημένες συνεντεύξεις που εμπλουτίζουν την αφήγηση και δίνουν ερεθίσματα στον περφόρμερ⁵⁶. Όπως έχει γίνει κατανοητό έως τώρα, μέσα από το κείμενο εμφανίζονται διαφορετικά γεγονότα, ιστορίες και περιστάσεις όπου τα ρούχα παίζουν κεντρικό ρόλο - από την δημιουργία έως την καταστροφή τους - ενώ αναφορές γίνονται φυσικά και στην αρχαιολογική έρευνα στη Θηρασία. Η περφόρμανς παρουσιάζει το ένδυμα ως στοιχείο προσωπικής και κοινωνικής



Εικόνα 9: Τα Ρούχα (Κ. Παρασκευά)

⁵⁵ Συνέντευξη του Ευθύμη Θεού στο News 24/7, <https://www.news247.gr/politismos/theatro/efthimis-theou-sto-news-24-7-ta-rouxa-apokaliptoun-polla-gia-tin-taftotita-ton-anthropon-pou-ta-foroun/>

⁵⁶ Πανδή 2023, 7.

ταυτότητας, αλλά και ως εξωτερικό όριο για τις σωματικές μας δυνατότητες, από τα βαπτιστικά ρούχα μας, μέχρι τα ρούχα που φοράμε όταν θέλουμε να χορέψουμε, όταν κοιμόμαστε κ.λπ.⁵⁷.

Ο κύκλος των «Ρούχων» έκλεισε μόλις τον Μάιο του 2023 με μία σειρά παραστάσεων σε διαφορετικούς χώρους του Μουσείου Μπενάκη: το Μουσείο Ελληνικού Πολιτισμού στην οδό Κουμπάρη, τον χώρο του Μουσείου στην Πειραιώς 138, αλλά και στη νηματοργία Μέντης-Αντωνόπουλος (NH.M.A.) που υπήρξε μία από τις παλαιότερες βιοτεχνίες νήματος στην Ελλάδα. Αυτή η επιλογή έγινε λόγω της μεγάλης σύνδεσης του μουσείου και των συλλογών του με την ιστορία του ελληνικού ενδύματος. Στους διαφορετικούς χώρους συμμετείχαν αντίστοιχα και διαφορετικοί επισκέπτες ερευνητές για να συνομιλήσουν με τον περφόρμερ: η αρχαιολόγος Ίρις Τζαχίλη, ομότιμη καθηγήτρια προϊστορικής αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης και υπεύθυνη της ανασκαφής στην «Κοίμηση», η Ξένια Πολίτου, επιμελήτρια του Τμήματος Νεοελληνικού Πολιτισμού του Μουσείου Μπενάκη και η Βιργινία Ματσέλη, εθνολόγος-κοινωνική ανθρωπολόγος και υπεύθυνη της Νηματοργίας Μέντης-Αντωνόπουλος.

Ερευνητικά ερωτήματα

Η ερευνητική και καλλιτεχνική δουλειά του Ευθύμη Θέου πάνω στην περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας έχει συμπληρώσει σχεδόν 15 χρόνια γόνιμου διαλόγου ανάμεσα στα δύο πεδία σε μια προσπάθεια να συνδεθούν αρχαιολογικοί χώροι και επιστημονική κοινότητα με τους ντόπιους, τους κατοίκους των εκάστοτε περιοχών. Πρόκειται για μία καθαρά διεπιστημονική, υβριδική απόπειρα να χρησιμοποιηθούν εργαλεία του θεάτρου ώστε να διευρυνθεί ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνεται η αρχαιολογία από το ευρύ κοινό, και μάλιστα, όπως δηλώνεται στην βιβλιογραφία, με θετικά αποτελέσματα. Είναι σαφές πως κεντρικός στόχος αυτών των προσπαθειών υπήρξε η ανάγκη να λειτουργήσουν οι αρχαιολογικοί χώροι ως ευκαιρίες για την ανάδειξη της σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής. Πρόκειται στην ουσία, όπως τονίζουν οι Χαμηλάκης και Θέου, για μία επανοικειοποίηση της αρχαιολογίας: «Αντί να διατηρούνται στην συλλογική μας συνείδηση ως τόποι σύνδεσης με το παρελθόν και πολιτιστικής κληρονομιάς, θα μπορούσαν (ή θα έπρεπε) να οριστούν ως εναλλακτικοί τόποι κοινωνικής αλληλεπίδρασης, κοινωνικότητας, δημιουργικότητας και πολιτιστικής έκφρασης». Η σύνδεση των ανθρώπων με τον χώρο, και δη με τον αρχαιολογικό,

⁵⁷ Μυκονιάτη 2023, 42.

αλλάζει χαρακτηριστικά, γίνεται προσωπική, βιώνεται πολύ πιο έντονα με όλες τις αισθήσεις (βασική προσπάθεια της theatre/archaeology performance).

Οι όποιες απόπειρες, όμως, συνεχίζουν να βρίσκουν ισχυρότατες αντιστάσεις στο βαθιά ριζωμένο εθνικό φαντασιακό και στην ίδια την εθνική ταυτότητά μας που ανάγει τον αρχαιολογικό χώρο σε άβατο, σε ιερό⁵⁸. Ο Χαμηλάκης αναφέρει αναλυτικά την περιχαράκωση των αρχαιολογικών χώρων ως «ιερές εθνικές εικόνες» από την ίδια την αρχαιολογική κοινότητα ως μια προσπάθεια διατήρησης τους ως ακέραιο εθνικό κεφάλαιο. Με αυτό τον τρόπο η ίδια η κοινότητα «τις αποκόπτει από τον ιστό και τις συνήθειες της καθημερινής ζωής»⁵⁹. Αυτός ο αυστηρός διαχωρισμός που οδηγεί σχεδόν σε αποκλεισμό του κοινού, διαιωνίζεται από τον ακαδημαϊσμό και την ίδια την επιστημονική κοινότητα, ενώ το νομικό πλαίσιο ως προς την χρήση των αρχαιολογικών χώρων παραμένει συντηρητικό⁶⁰.

Ποιες είναι, επομένως, οι προσπάθειες που γίνονται μέσα από την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας ώστε να οδηγηθούμε σε μια απελευθέρωση των αρχαιολογικών χώρων από την ριζωμένη εθνική ιδέα περί ιερότητας και άβατου χαρακτήρα τους; Έχει λειτουργήσει μέχρι τώρα η εφαρμογή της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας επιτυχημένα ώστε να θέσει στέρεες βάσεις προς αυτή την κατεύθυνση; Μπορεί το παράδειγμα του θεάτρου/αρχαιολογίας να οδηγήσει σε έναν αρχαιολογικό χώρο-δυναμικό πεδίο ανάδειξης της σύγχρονης πολιτιστικής δραστηριότητας; Ή, μήπως, θα πρέπει να βρεθούν άλλες μέθοδοι, ώστε να ενισχύσουμε την ένταξη των αρχαιολογικών χώρων στον πολιτισμό του σήμερα;

Στα επόμενα κεφάλαια θα επιχειρήσουμε να δώσουμε απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά, μέσα από την ανάλυση των αποτελεσμάτων της έρευνας που έγινε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

⁵⁸ Hamilakis, Theou 2013, 192.

⁵⁹ Χαμηλάκης 2007, 324.

⁶⁰ Για το νομικό πλαίσιο προστασίας των αρχαιολογικών χώρων βλ. Παπαπετρόπουλος, 2017.

Κεφάλαιο 3. Μεθοδολογία Έρευνας

Αφού πραγματοποιήθηκε μια σαφής χαρτογράφηση τόσο των επιστημονικών και καλλιτεχνικών πεδίων στα οποία εφάπτεται η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, αλλά και μία παρουσίαση της δουλειάς του Ευθύμη Θεού από την πρώτη περφόρμανς το 2011 έως το 2023, αναδείχθηκαν ως κομβικά τα συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα: πώς καταφέρνει η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας να χρησιμοποιήσει τους αρχαιολογικούς χώρους με έναν τρόπο που θα τους καταστήσει προσβάσιμους στο κοινό, θα ανοίξει την συνομιλία μαζί τους ενώ παράλληλα θα ενισχύσει την σύγχρονη καλλιτεχνική δραστηριότητα με βάση αυτούς;

Προκειμένου να μπορέσουμε να διεξαγάγουμε μία έρευνα προσαρμοσμένη στο ερευνητικό μας ερώτημα, που θα χαρακτηρίζεται από εγκυρότητα και αξιοπιστία, κρίνεται χρήσιμο να επιλέξουμε το κατάλληλο μεθοδολογικό εργαλείο. Αυτό, στην περίπτωση της παρούσας έρευνας, είναι η μελέτη περίπτωσης όπως ορίστηκε και τυποποιήθηκε από τον Robert Yin (Yin 2018). Η συγκεκριμένη επιλογή έγινε καθώς η μελέτη περίπτωσης αφορά, όπως γράφει και ο Yin, σε γεγονότα ή φαινόμενα που τοποθετούνται στο παρόν, είναι σύγχρονα και συνήθως η μονάδα ανάλυσης είναι ένας οργανισμός, μία ομάδα, ένα φαινόμενο. Στην έρευνά μας η μελέτη περίπτωσης αφορά το συγκεκριμένο είδος τέχνης, την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, από έναν συγκεκριμένο άνθρωπο, τον Ευθύμη Θεού, και την ομάδα του. Παράλληλα, τα βασικά ερωτήματα που τίθενται στην έρευνα, εξετάζονται με το πώς: πώς η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας συντελεί στην χρήση των αρχαιολογικών χώρων ως πεδίων σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής; και το γιατί: γιατί είναι η περφόρμανς θεάτρου αρχαιολογίας το κατάλληλο μέσο για αυτό τον σκοπό; Ερωτήματα, που σύμφωνα με τον Yin, είναι ενδεικτικά της μελέτης περίπτωσης. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μία επεξηγηματική μελέτη περίπτωσης, μιας και προσπαθήσαμε αρχικά να περιγράψουμε το συγκεκριμένο φαινόμενο και στην συνέχεια θα αποπειραθούμε να το εξηγήσουμε σε βάθος.

καθώς αποτελεί πολυμεθοδολογικό εργαλείο, Η μελέτη περίπτωσης μας επιτρέπει να εξετάσουμε τις συγκεκριμένες περφόρμανς ολιστικά, με ευρήματα από διαφορετικές πηγές όπως έγγραφα, τέχνηρα, συνεντεύξεις, επιτόπια παρατήρηση αλλά και συμμετοχική παρατήρηση⁶¹. Μπορούμε έτσι να κάνουμε μία έρευνα σε βάθος για την περίπτωσή μας και να την μελετήσουμε ολιστικά⁶². Μας δίνεται, επίσης, η δυνατότητα να εξετάσουμε διαφορετικές μεταβλητές στην; ; ίδια μονάδα ανάλυσης όπως, παραδείγματος χάριν πώς το νομικό πλαίσιο,

⁶¹ Yin 2018, 43.

⁶² Yin 2018, 35.

η αρχαιολογική έρευνα ή η καλλιτεχνική διάσταση των performances, συντελούν ή όχι στο να χρησιμοποιηθεί ο αρχαιολογικός χώρος από καλλιτέχνες για τη δημιουργία σύγχρονων πολιτιστικών προϊόντων. Παράλληλα, με την χρήση διαφορετικών ερευνητικών εργαλείων, οδηγούμαστε και σε συλλογή διαφορετικών ειδών ευρημάτων, που μέσω της τριγωνοποίησης, μπορούν να συγκριθούν, να εντοπιστούν μοτίβα, αυξάνοντας έτσι την εγκυρότητα της έρευνας.

Σε μια προσπάθεια να οριστεί σαφέστερα το ερευνητικό ερώτημα που εξετάζεται στην συγκεκριμένη εργασία, θα περιορίσουμε την μελέτη της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στις δραστηριότητες του Ευθύμη Θεού. Αντίστοιχες απόπειρες έχουν γίνει και από ξένους σκηνοθέτες, όπως και από την Ηλέκτρα Αγγελοπούλου, αρχαιολόγο, ηθοποιό και συνεργάτη του Θεού. Οι απόπειρες αυτές έγιναν κυρίως στο πλαίσιο του ανασκαφικού προγράμματος στην Κουτρολού Μαγούλα.

Στη παρούσα έρευνα εξετάζουμε μόνο τις παραστάσεις που δημιούργησε ο ίδιος ο Θεός, με την εκάστοτε ομάδα κάθε φορά: «το Γεύμα», «τα Ρούχα» και το «Γαύδος: Το σπίτι». Κατά τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας εργασίας, ο Θεός παρουσίασε και την τέταρτη περφόρμανς του με τίτλο «Βεστιάριο», που όμως λόγω των χρονικών περιορισμών της έρευνας, δεν μπορεί να εξεταστεί εδώ.

Παράλληλα, ορίστηκαν οι βασικές παράμετροι που φαίνεται ότι καθορίζουν την παρουσία της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα, σε σχέση με τις οποίες θα εξετάσουμε τις τρεις παραστάσεις. Αυτές είναι: α. η περφόρμανς ως αρχαιολογική έρευνα και η πρόσληψη της από αρχαιολογική κοινότητα, β. οι performances θεάτρου/αρχαιολογίας ως καλλιτεχνικό προϊόν και το ενδιαφέρον από τους καλλιτέχνες, γ. το νομικό πλαίσιο που ορίζει την χρήση των ανασκαφών και των αρχαιολογικών χώρων στην Ελλάδα, δ. ο διάλογος με το κοινό. Πάνω σε αυτούς τους τέσσερις άξονες θα προσπαθήσουμε να δομήσουμε την θέση που έχει η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στο σύγχρονο πολιτιστικό τοπίο, πάντα ως προς τη χρήση των αρχαιολογικών χώρων, τις δυνατότητες που έχει, τις ευκαιρίες που δημιουργεί και - αναπόφευκτα - τους περιορισμούς που υπάρχουν.

Για την έρευνά μας, χρησιμοποιήθηκαν ποιοτικά δεδομένα που προέκυψαν από τις εξής μεθόδους: ημι-δομημένες συνεντεύξεις σε βάθος, συμμετοχική παρατήρηση και ανάλυση δευτερογενούς υλικού των παραστάσεων. Λαμβάνοντας υπόψη τις δυνατότητες που προσφέρει η μελέτη περίπτωσης για χρήση πολλών διαφορετικών ερευνητικών μεθόδων, οι συγκεκριμένες μέθοδοι χρησιμοποιήθηκαν ως οι πλέον κατάλληλες για να καλύψουν επαρκώς - στο βαθμό που επέτρεπε το χρονικό πλαίσιο της έρευνας - τα ζητήματα που αυτή πραγματεύεται.

Ποιοτική έρευνα πεδίου/Συμμετοχική παρατήρηση:

Βασική πηγή δεδομένων υπήρξε, φυσικά, η παρακολούθηση της παράστασης «Τα Ρούχα», όπως παρουσιάστηκε τον Μάιο του 2023 στο Μουσείο Μπενάκη Ελληνικού Πολιτισμού. Ως μια μορφή ποιοτικής έρευνας πεδίου, η συμμετοχική παρατήρηση μας επέτρεψε την παρακολούθηση της ίδιας της περφόρμανς προκειμένου να καταγράψουμε την στάση του κοινού αλλά και να έχουμε την ίδια την εμπειρία της θέασής της. Χρήσιμη είναι σε αυτό το σημείο μία διευκρίνιση ως προς τη χρήση των δύο όρων, *ποιοτική έρευνα πεδίου* και *συμμετοχική παρατήρηση*: ο Babbie, χρησιμοποιεί τον ευρύτερο όρο «ποιοτική έρευνα πεδίου» αντί του όρου «συμμετοχική παρατήρηση», καθώς με αυτό τον τρόπο συμπεριλαμβάνει όλους τους βαθμούς συμμετοχικότητας του παρατηρητή στο πεδίο έρευνας. Στην περίπτωση μας, ποιοτική έρευνα πεδίου και συμμετοχική παρατήρηση ταυτίζονται, καθώς η γράφουσα είχε πλήρη συμμετοχή ως μέλος του κοινού στην διαδικασία της περφόρμανς. Λειτουργώντας ως παρατηρήτρια που συμμετέχει στην διαδικασία ως μέρος του κοινού, είχα μια αδιαμεσολάβητη επαφή με την ίδια την παράσταση, από την οπτική του θεατή. Η συμμετοχική παρατήρηση ως μέθοδος, άλλωστε, επιτρέπει την πλήρη πρόσβαση στην βιωμένη εμπειρία και βοηθά στην πληρέστερη κατανόηση της πραγματικότητας της. Προσφέρει, δηλαδή, μια ολοκληρωμένη οπτική στους ερευνητές, καθώς προσεγγίζει απευθείας το υπό μελέτη κοινωνικό φαινόμενο και το παρατηρεί όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένα. Μπορούμε με αυτό τον τρόπο να διαμορφώσουμε μία βαθύτερη και πιο πλήρη αντίληψη για αυτό⁶³.

Σύμφωνα με τον Babbie, καλά παραδείγματα πεδίου όπου ενδείκνυται η εφαρμογή της μεθόδου, είναι εκδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο όπως μία δίκη ή δημόσιες ακροάσεις. Βάσει αυτής της θέσης, μια παράσταση που έχει συγκεκριμένη διάρκεια και δεν επιτρέπει τη μελέτη του κοινού που την παρακολουθεί κατ' επανάληψη, γιατί α. η παράσταση που θα παρακολουθήσει κανείς δεύτερη φορά δεν θα είναι σε καμία περίπτωση απολύτως ίδια με την πρώτη, και β. τα διαφορετικά κοινά αποτελούνται από διαφορετικούς ανθρώπους, φαίνεται σωστό να αναλυθεί με τις μεθόδους της έρευνας πεδίου. Ως προς τον ρόλο που κλήθηκε η γράφουσα να αναλάβει κατά την διάρκεια της έρευνας, όπως αναφέρθηκε ήδη, αυτός ήταν της πλήρως συμμετέχουσας. Στην κλίμακα εμπλοκής του ερευνητή στην έρευνα πεδίου, αυτός μπορεί να λειτουργήσει είτε, στο ένα άκρο, ως πλήρως συμμετέχων που συμμετέχει ουσιαστικά στο δράση που εκτυλίσσεται (συμμετοχική παρατήρηση), είτε, στο άλλο άκρο, ως απόλυτος παρατηρητής που μελετά τα τεκταινόμενα χωρίς να γίνεται μέρος της ομάδας, είτε μπορεί να κινείται ανάμεσα στα δύο. Δεδομένου ότι επρόκειτο για την συμμετοχή

⁶³ Babbie, 2018. 455-456.

μου ως μέρος του κοινού στην περφόρμανς «Τα Ρούχα», χωρίς κάποιο διαχωρισμό από τους υπόλοιπους θεατές, έχουμε την περίπτωση του πλήρως ενταγμένου στη δράση παρατηρητή.

Πέρα από την παρατήρηση του κοινού, ωστόσο, κομμάτι της έρευνας πεδίου είναι και η αντίληψη και η προσωπική εμπειρία της συμμετοχής της γράφουσας ως κοινού στην περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας. Θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν, λοιπόν, ότι η εμπειρία της θέασης αποτελεί προσωπικό βίωμα και ενέχει σε μεγάλο βαθμό στοιχεία υποκειμενικότητας, μειώνοντας την δυνατότητα γενίκευσης των ευρημάτων που θα προκύψουν από την έρευνα πεδίου. Συμπληρωματικά προς αυτό, το αρχαιολογικό ακαδημαϊκό υπόβαθρο της γράφουσας δεν συμβαδίζει εύκολα με την εμπειρία θέασης του μέσου θεατή. Επομένως, δεν μπορούμε να πούμε πως έχουμε καταγραφή της εμπειρίας από την πλευρά ενός μέσου θεατή.

Ανάλυση δευτερογενούς υλικού παραστάσεων:

Παράλληλα, επαφή με το πρωτογενές υλικό των παραστάσεων υπήρξε μέσα από τα βίντεο των κινηματογραφημένων παραστάσεων «Το Γεύμα» και «Γαύδος: Το σπίτι», αλλά και των «Ρούχων», όπως πρωτοπαρουσιάστηκε στο Λύκειο του Αριστοτέλη, το καλοκαίρι του 2020. Τα βίντεο ήταν ευγενική παραχώρηση του Ευθύμη Θεού. Μέσα από την μελέτη του συγκεκριμένου υλικού, επιτράπηκε η ανάλυση του κειμένου και των αναφορών που κάνει ο Θεός και η ομάδα του, της σχέσης με τον χώρο αλλά και της προσαρμογής των παραστάσεων σε δεύτερο χρόνο σε εναλλακτικούς χώρους όπου παρουσιάστηκαν.

Συγκεκριμένα, το υλικό που αφορά το «Γαύδος: το σπίτι» προέρχεται από την πρώτη παρουσίαση στην ανασκαφή των Καταλυμάτων και από την παρουσίαση της περφόρμανς σε ένα διαμέρισμα των αρχών του 20ου αι. στην Θεσσαλονίκη στα πλαίσια της Μπιενάλε Σύγχρονη Τέχνης το 2011. Πρόσβαση επίσης μας δόθηκε και στην πιο πλήρη ίσως καταγραφή, αυτή των «Ρούχων» στην πρώτη παρουσίασή τους στο Λύκειο του Αριστοτέλη τον Αύγουστο του 2020, στο πλαίσιο του προγράμματος «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός». Πρόκειται για την πιο οργανωμένα κινηματογραφημένη παράσταση και αυτή με την μεγαλύτερη διάρκεια (μία ώρα ενώ το «Γεύμα» και το «Γαύδος: το σπίτι» έχουν διάρκεια 30 λεπτών).

Τέλος, από την πρώτη καταγεγραμμένη περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, «το Γεύμα», παρακολουθήσαμε το σύνολο της περφόρμανς σε ένα κολάζ τόπων: στην ίδια της αρχαιολογική θέση στη Κουτρουλού Μαγούλα, στο εστιατόριο Κατσούρμπος και το εστιατόριο της λέσχης Salon de Bricolage. Και στις τρεις περιπτώσεις περφόρμανς, μέσα από τα βίντεο μπορούμε αποσπασματικά να παρατηρήσουμε και φυσικά να ακούσουμε τις αντιδράσεις του κοινού.

Συνεντεύξεις σε βάθος:

Εξαιρετικά σημαντικό και καθοριστικό για την πορεία της έρευνας, υπήρξε το σύνολο των πλούσιων δεδομένων που αντλήθηκαν από συνεντεύξεις. Οργανώθηκαν τρεις συνεντεύξεις με πρόσωπα που έχουν άμεση επαφή με την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, φωτίζοντας από την ιδιότητά του ο/η καθένας/μία πτυχές αυτού του φαινομένου. Οι συνεντεύξεις υπήρξαν εξαιρετικά χρήσιμες και διαφωτιστικές, καθώς μας έδωσαν πρόσβαση στην προσωπική εμπειρία και την βιωμένη πραγματικότητα των συμμετεχόντων.

Πρώτη συνέντευξη έγινε, φυσικά, με τον Ευθύμη Θέου, ο οποίος μας πληροφόρησε για ένα εύρος ζητημάτων που αφορούν την performance αλλά και για τις ευκαιρίες που μπορούν να δημιουργηθούν μέσα από αυτή στο μέλλον. Εν συνεχεία, προγραμματίστηκε συνέντευξη με την αρχαιολόγο, υπεύθυνη του αρχαιολογικού ερευνητικού προγράμματος στη Γαύδο και καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Κρήτης, Κατερίνα Κόπακα. Η κα Κόπακα, λόγω της ιδιότητάς της ως αρχαιολόγου αλλά και ως επιστημονικά υπεύθυνης του προγράμματος, μπόρεσε να μας διαφωτίσει σχετικά με ζητήματα αρχαιολογικής έρευνας, αντιμετώπισης από την αρχαιολογική κοινότητα - και όχι μόνο - αλλά και για την συνολική εμπειρία της περφόρμανς στη Γαύδο, τόσο για την ίδια όσο και για την κοινότητα του νησιού. Τέλος, πραγματοποιήθηκε συνέντευξη με την κα Ξένια Πολίτου, υπεύθυνη της νεοελληνικής συλλογής του μουσείου Μπενάκη, που συμμετείχε ως συνομιλήτρια του Θέου στην παράσταση «Τα ρούχα». Η ίδια μας μίλησε για την εμπειρία της στην περφόρμανς, αλλά μας παρείχε και δεδομένα ως προς τη στάση του Μουσείου Μπενάκη απέναντι σε τέτοιου είδους απόπειρες. Έδωσε με αυτό τον τρόπο την οπτική ενός πολιτιστικού οργανισμού στη διαχείριση των αρχαιολογικών ευρημάτων και συλλογών του και στην διάθεσή τους για αντίστοιχες περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας.

Και στις τρεις περιπτώσεις διενεργήθηκαν ημι-δομημένες συνεντεύξεις, καθώς μέσω συγκεκριμένων ερωτημάτων από τον συνεντευκτή, οργανώνεται η πορεία της συζήτησης και γίνεται στοχευμένη αναζήτηση πληροφοριών.παράλληλα, η ημι-δομημένη συνέντευξη δίνει την ελευθερία να αναπτυχθούν περισσότερο ζητήματα και να κατευθυνθεί η συζήτηση του συνεντευκτή και του συνεντευξιαζόμενου κατά βούληση. Αυτού του είδους ποιοτική συνέντευξη επιτρέπει να έχει ο συνεντευκτής ένα γενικό πλάνο ερωτήσεων προς εξέταση και ζητημάτων που θα πρέπει να καλυφθούν, αλλά όχι αυτά να πρέπει να τεθούν με συγκεκριμένη σειρά ή διατύπωση. Πρόκειται για ένα είδος συζήτησης, στην οποία η εξοικείωση του ερευνητή με τα ζητήματα προς ανάλυση βοηθά στην ομαλή ροή της⁶⁴. Κατ' επέκταση, μπορούμε να πούμε πως μετά το πέρας των συνεντεύξεων οι οδηγοί των ερωτήσεων είχαν

⁶⁴ Babbie, 2018. 494-495.

σαφέστατα τροποποιηθεί και κυρίως εμπλουτιστεί από ερωτήματα που γεννήθηκαν από τις απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων. Αυτή η πρακτική προτείνεται και από τον Babbie, δηλαδή οι ερευνητές να ακούν προσεκτικά τον συνομιλητή τους, να σκαλίζουν βαθύτερα την απάντηση που έλαβαν ή να κατευθύνουν αλλού την συζήτηση ανάλογα με τη σημασία της απάντησης για την έρευνα που διεξάγουν. Οι ερωτήσεις που τέθηκαν ήταν κατανοητές στους συμμετέχοντες και σχετικές με την εμπειρία που είχαν με την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, αλλά και προσανατολισμένες στην επαγγελματική ιδιότητά τους. Έγινε, επίσης, προσπάθεια μέρος των ερωτήσεων να έχουν κοινά στοιχεία ή να είναι ελαφρώς διαφοροποιημένες, προκειμένου να ενισχυθεί η εγκυρότητα της έρευνας, αν λαμβάνονταν κοινές ή συμπληρωματικές απαντήσεις.

Στην εισαγωγική συζήτηση που προηγούνταν της συνέντευξης ή στην επικοινωνία για τον προγραμματισμό της, γίνονταν σαφείς στους συμμετέχοντες οι σκοποί της έρευνας, τα ερωτήματα που θέτει και το πού θα χρησιμοποιηθεί το υλικό, ενώ για την μαγνητοφώνησή τους λήφθηκε προφορική άδεια. Καταβλήθηκε, επίσης, προσπάθεια οι ερωτήσεις να είναι ανοιχτές και γενικού περιεχομένου, ώστε να επιτρέπουν στους συμμετέχοντες να επεκταθούν στις απαντήσεις τους αλλά και να μην προκαταβάλλονται από τις πιθανές θέσεις της γράφουσας.

Και οι τρεις συμμετέχοντες υπήρξαν εξαιρετικά πρόθυμοι να συνδράμουν στην διαδικασία της έρευνας τόσο διαθέτοντας χρόνο για τις συνεντεύξεις όσο και με την προθυμία τους να συνεισφέρουν με πρόσθετο υλικό ή να ερωτηθούν σε δεύτερο χρόνο για οποιαδήποτε ερωτήματα προέκυπταν στο μέλλον. Αυτά άλλωστε είναι και τα οφέλη της ίδιας της μεθόδου, καθώς οι συμμετέχοντες έχουν την δυνατότητα να επανέλθουν συμπληρωματικά. Λόγω γεωγραφικών περιορισμών (η κυρία Κόπακα βρίσκεται στο Ηράκλειο Κρήτης ενώ ο Ευθύμης Θεός βρίσκεται στο Βερολίνο για διδακτορικές σπουδές), μονάχα η συνέντευξη με την κυρία Πολίτου έγινε δια ζώσης στο γραφείο της, ενώ οι άλλες δύο διενεργήθηκαν διαδικτυακά με βιντεοκλήση.

Επεξεργασία και ερμηνεία υλικού:

Μετά την συλλογή των ποιοτικών δεδομένων που προέκυψαν από την έρευνα, το επόμενο βήμα είναι η κωδικοποίηση και η ταξινόμησή τους βάσει των θεματικών ενοτήτων που αναφέρθηκαν: η περφόρμανς ως αρχαιολογική έρευνα, ως καλλιτεχνικό προϊόν, το νομικό πλαίσιο της χρήσης του αρχαιολογικού χώρου για τις περφόρμανς, η κοινωνική διάσταση του εγχειρήματος. Σε μια προσπάθεια συνομιλίας με την ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία, θα συγκρίνουμε έννοιες που συναντήσαμε εκεί με τα λεγόμενα των συμμετεχόντων, ειδικά αν

λάβουμε υπόψιν ότι οι δύο από τους τρεις, Θεού και Κόπακα, έχουν συγγράψει ερευνητικά άρθρα που παρουσιάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Θα γίνει προσπάθεια να αναδειχθούν μοτίβα και κοινές αναφορές (pattern matching) που μπορούν να μας οδηγήσουν σε απαντήσεις σχετικά με τα ερευνητικά ερωτήματα μας: πώς η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας συντελεί στην χρήση των αρχαιολογικών χώρων ως πεδίων σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής; Και γιατί η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας είναι το κατάλληλο μέσο για αυτό τον σκοπό;

Εγκυρότητα έρευνας:

Πώς μπορούμε να διασφαλίσουμε όμως την εγκυρότητα της έρευνας; Πώς μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι τα ευρήματα που συλλέχθηκαν δεν ερμηνεύονται αυθαίρετα; Με την χρήση πολλαπλών πηγών και τη μελέτη διαφορετικών ειδών ευρημάτων που δημιουργούν αυτά τα μοτίβα, ενισχύεται η εγκυρότητα των λεγόμενων στις συνεντεύξεις ή των δεδομένων που αντλήσαμε από τις ίδιες τις περφόρμανς. Χρησιμοποιώντας διαφορετικά είδη ευρημάτων διορθωτικά και συμπληρωματικά το ένα προς το άλλο (τριγωνοποίηση), μπορούμε να είμαστε ακόμη πιο σίγουροι για την εγκυρότητα της έρευνάς μας. Παράλληλα, αυξάνεται η εσωτερική εγκυρότητα της ερευνητικής δουλειάς μας, καθώς τα ευρήματα συνομιλούν ενεργά με την βιβλιογραφία. Συχνά, μάλιστα, λειτούργησαν και συμπληρωματικά ως προς αυτή. Έτσι δημιουργείται η αιτιακή αλυσίδα που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε τα ευρήματά μας. Μετά το πέρας της έρευνας, θα επιστρέψουμε και πάλι στην αφετηρία μας, την βιβλιογραφική επισκόπηση ώστε να δούμε αν επαληθεύονται τα δεδομένα που συλλέξαμε, ώστε να εξετάσουμε σε ποιο βαθμό μπορούμε να γενικεύσουμε τα αποτελέσματα της έρευνας.

Περιορισμοί έρευνας:

Λόγω του πειραματικού χαρακτήρα της ίδιας της περφόρμανς, αλλά και λόγω των περιορισμένων δυνατοτήτων της συγκεκριμένης έρευνας, πρέπει να αναφέρουμε εκτενώς τους περιορισμούς που την συνοδεύουν. Αρχικά δεν θα πρέπει να παραβλέπουμε πως αναφερόμαστε σε ένα υβριδικό καλλιτεχνικό προϊόν, που στην Ελλάδα μετρά μόλις δεκαπέντε χρόνια παρουσίας. Συναντάμε ήδη εδώ και μία δεκαετία τις πρώτες επιστημονικές δημοσιεύσεις πάνω στην περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, αλλά παραμένουν λίγες στον αριθμό και κυρίως «καλύπτουν» ερευνητικά την εκάστοτε παράσταση. Άρα, πρόκειται για ένα πεδίο που μόλις τα τελευταία χρόνια προσπαθεί να αναπτύξει μία σταθερά θεμελιωμένη ερευνητική και βιβλιογραφική παρουσία.

Επίσης, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως μπορεί να γίνονται απόπειρες ώστε η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας να ενταχθεί στο πλαίσιο της αρχαιολογικής έρευνας, αλλά δεν παύει να είναι ένα καλλιτεχνικό προϊόν, και ως τέτοιο παραμένει ανοιχτό σε ερμηνείες και στην υποκειμενική ματιά των ανθρώπων που το παρακολουθούν. Ως προς την επιλογή των μεθοδολογικών εργαλείων, επίσης, είναι σημαντικό να θυμόμαστε πως στο πλαίσιο των συνεντεύξεων οι συμμετέχοντες μιλάνε από την δική τους θέση και πολλές φορές τα λεγόμενά τους μπορεί να χαρακτηρίζονται από υποκειμενικότητα. Δεν μπορούμε να μην λάβουμε υπόψιν, για παράδειγμα, πως η κα Πολίτου μας μιλάει εξ ονόματος του μουσείου Μπενάκη και, κατ' επέκταση, είναι εξαιρετικά πιθανό πως προσέχει την εικόνα του οργανισμού. Αντίστοιχα, η συζήτησή μας με τον Ευθύμη Θέου μπορεί να μην δώσει τις κατάλληλες ευκαιρίες για αυτοκριτική, καθώς είναι λογικό να υπερασπίζεται τον τρόπο δουλειάς του και να εκφράζει την προσωπική οπτική του για αυτήν.

Ακόμη, όπως ειπώθηκε ήδη, σε ό,τι αφορά την συμμετοχική παρατήρηση ο καθένας μας παρακολουθεί μία παράσταση συνήθως μία φορά. Ακόμη και αν κανείς επανέλθει στην ίδια περφόρμανς, εφόσον έχει την δυνατότητα, σίγουρα η θέαση της θα έχει μεταβληθεί και θα έχει καθοριστεί φυσικά από το σύνολο των θεατών και από τον ίδιο τον περφόρμερ. Παράλληλα, κατά την περίοδο προετοιμασίας και συγγραφής της παρούσας εργασίας, οι παραστάσεις που ανέβηκαν από τον Θέου αφορούσαν όλες τα «Ρούχα» (εκτός από την παράσταση του Βεστιαρίου που ανέβηκε στα Γουρνιά της Κρήτης το καλοκαίρι του 2023). Αυτές οι δύο συνθήκες θέασης - διαθεσιμότητα μόνο μίας παράστασης και υποκειμενικός χαρακτήρας θέασης - οδηγούν αναπόφευκτα σε μία σχετική επιλεκτικότητα. Δεν μπορεί να μιλήσει κανείς με εγκυρότητα για το σύνολο των παραστάσεων που παρουσιάστηκαν στον κύκλο του Μουσείου Μπενάκη, πόσω μάλλον για το σύνολο των παραστάσεων του Θέου. Επαφίεται επίσης αποκλειστικά στην στάση του συμμετέχοντα παρατηρητή το πώς θα ερμηνεύσει τα δεδομένα που συλλέχθηκαν από την συμμετοχική παρατήρηση.

Με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε, όμως, πως ο μεγαλύτερο περιορισμός που τίθεται στην παρούσα έρευνα, είναι η απουσία μιας έρευνας κοινού σχετικά με την πρόσληψη των performances από τους θεατές που τις παρακολούθησαν. Πράγματι, είναι σαφές πως λείπει το πρωτογενές υλικό (μικρότερες έρευνες κοινού εντοπίζονται σε άρθρα του Θέου) για την μελέτη του κοινού που παρακολουθεί αυτές τις περφόρμανς, των χαρακτηριστικών του και κυρίως του τι αναζητά να δει σε αυτά τα έργα. Η απουσία της έρευνας κοινού ήταν αναπόφευκτη λόγω των χρονικού διαστήματος διεξαγωγής της έρευνας που δεν συνέπεσε με κάποια περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας. Μία απόπειρα αναδρομικής έρευνας κοινού για τις παραστάσεις των Ρούχων στο μουσείο Μπενάκη τον Μάιο του 2023, θα ήταν, λόγω της πολύ

μεγάλης χρονικής απόστασης και της απουσίας ικανού δείγματος, εξαιρετικά ελλιπής και με κίνδυνο να μην αποδειχθεί αξιόπιστη.

Παρά τις όποιες ελλείψεις και τους περιορισμούς της έρευνας, όμως, μας δίνεται η ευκαιρία να ανοίξουμε έναν διάλογο και να θέσουμε ερωτήματα για την αξία των performances θεάτρου/αρχαιολογίας ως προς την χρήση των αρχαιολογικών χώρων, ενώ αποτελούν και αφορμή για συζήτηση σχετικά με το ιδεολογικό υπόβαθρο της διαχείρισης των αρχαιολογικών θέσεων, το πώς αυτό αποκρυσταλλώνεται στον αρχαιολογικό νόμο, τις ανάγκες της αρχαιολογικής κοινότητας για επικοινωνία ή όχι με το ευρύ κοινό, αλλά και την καλλιτεχνική δημιουργία που μπορεί να βρει γόνιμο έδαφος στο αρχαιολογικό πεδίο.

Κεφάλαιο 4. Ανάλυση ευρημάτων

Προκειμένου να μπορέσουμε να αντιληφθούμε εάν αυτό το είδος περφόρμανς μπορεί όντως να ενεργοποιήσει τον αρχαιολογικό χώρο ως πεδίο σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής, είναι χρήσιμο να μελετήσουμε το καλλιτεχνικό προϊόν από την πλευρά των τεσσάρων πρωταγωνιστών που επηρεάζουν την δημιουργία και τις δυνατότητες που μπορεί να έχει. Αυτοί είναι: η αρχαιολογική κοινότητα και οι καλλιτέχνες, ως οι άμεσα εμπλεκόμενοι για την δημιουργία της περφόρμανς, οι ομάδες κοινού στις οποίες αφορά η εκάστοτε παράσταση και χωρίς το οποίο, δεν μπορεί να υπάρξει, και φυσικά, το κανονιστικό πλαίσιο για την δημιουργία αυτών των performances, τον αρχαιολογικό νόμο. Αναλύοντας την κάθε παράμετρο ξεχωριστά, με βάση τα ευρήματα που προέκυψαν από την έρευνα, θα κατανοήσουμε καλύτερα αυτό το σύνθετο ζήτημα από όλες τις πλευρές του.

1. Το θέατρο/αρχαιολογία ως αρχαιολογική έρευνα

Ποια είναι η στάση της αρχαιολογικής κοινότητας απέναντι σε μία υβριδική απόπειρα που εισάγει εργαλεία του θεάτρου στην αρχαιολογική μελέτη; Τι νέο προτείνει η περφόρμανς σε σχέση με το ρόλο αλλά και τις δυνατότητες της αρχαιολογικής έρευνας;

Καταρχάς, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως η ίδια η αφετηρία της σύμπραξης θεάτρου – αρχαιολογίας προήλθε από έναν αρχαιολόγο και έναν ηθοποιό. Η αρχαιολογία δηλαδή βρέθηκε ευθύς εξαρχής στον πυρήνα της προσπάθειας. Όπως αναφέρθηκε ήδη στο κεφάλαιο 1, οι τάσεις της αρχαιολογίας για διεπιστημονικότητα υπήρχαν ήδη από την δεκαετία του 1980 ενώ η σχέση της αρχαιολογίας με το κοινό της άρχισε να απασχολεί την επιστημονική κοινότητα ήδη από την δεκαετία του 1970.

Στην Ελλάδα ο αρχαιολόγος Γιάννης Χαμηλάκης, υπεύθυνος της ανασκαφής στην Καλαυρία (Πόρος) και έπειτα στην Κουτρούλου Μαγούλα, πρότεινε στον ηθοποιό-αρχαιολόγο Ευθύμη Θέου να χρησιμοποιήσει αυτή του την διπλή ιδιότητα για την δημιουργία ενός υβριδικού προϊόντος. Με ευκαιρία τον εορτασμό των 20 περίπου χρόνων της ανασκαφής στον Πόρο, προτάθηκε στον Θέου από τον Χαμηλάκη και τον Άρη Αναγνωστόπουλο να δημιουργήσει μία περφόρμανς σχετικά μες το βίωμά του από την ανασκαφή. Οι δύο ερευνητές ενέταξαν την περφόρμανς στο πρόγραμμα αρχαιολογικής εθνογραφίας που είχαν αναλάβει την ίδια περίοδο, αφού γνώριζαν ήδη την ερευνητική δουλειά των Pearson και Shanks που είχε δημοσιευτεί το 2001. Επομένως, παρόλο που και ο Θέου γνώριζε την ύπαρξη του θεάτρου/αρχαιολογίας, η πρώτη πρόταση έγινε από τον ίδιο τον αρχαιολόγο της ανασκαφής. Αντίστοιχα, όταν ο Χαμηλάκης ξεκίνησε την συνεργασία του με την ανασκαφή στην

Κουτρολού Μαγούλα, αναπτύσσοντας και εκεί ένα πρόγραμμα αρχαιολογικής εθνογραφίας, κάλεσε τον Θεού προκειμένου να εξελίξουν αυτή την πρώτη απόπειρα.

Παρόμοιο χαρακτήρα είχε και η περίπτωση της Γαύδου. Εκεί η φύση του ίδιου του ερευνητικού προγράμματος, το διεπιστημονικό DNA του, επέτρεψε να γεννηθεί η ιδέα μιας περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας με αφορμή την ανασκαφή στα Καταλύματα. Όπως ανέφερε στην συνέντευξή της και η Κατερίνα Κόπακα, από την αρχή της σύλληψης του προγράμματος τη δεκαετία του 1990 είχε προβλεφθεί η συμμετοχή αρχαιολόγων, βιολόγων, ανθρωπολόγων και περιβαλλοντικών επιστημόνων. αυτή η πολυεπιστημονικότητα ενισχύθηκε σημαντικά και από τους ίδιους τους φοιτητές (όπως ο Θεός) που συμμετείχαν στο πρόγραμμα:

«Ήταν παιδιά που είχαν μέσα τους έναν πυρήνα αναζήτησης ας πούμε, προβληματισμού και εναλλακτικής αναζήτησης. Πολλά από αυτά ήταν παράλληλα και καλλιτέχνες. Υπήρχε μία ζωγράφος, δύο-τρεις χορεύτριες, τρεις τέσσερις ηθοποιοί του θεάτρου, ο Ευθύμης, η Ηλέκτρα και ακόμα ένα δύο παιδιά. Αυτό ήρθε επίσης αυθόρμητα στην ομάδα, αυτή η συνύπαρξη με το θέατρο. Και η απόφαση του Ευθύμη να κάνει αυτό το πείραμα - ήταν ένα πείραμα στην πραγματικότητα - ήρθε εκ μέρους του, και πάλι ήρθε εύκολα, δεν του είπα εγώ κάτι.»

Όσο για την περίπτωση της Θηρασίας και των «Ρούχων», ο Θεός είχε την άνεση, λόγω της σχέσης του με την αρχαιολόγο Ίριδα Τζαχίλη, να συνεργαστούν για αυτό το πρότζεκτ. Η ίδια, άλλωστε, συμμετείχε και στην περφόρμανς ως συνομιλήτρια του ηθοποιού.



Εικόνα 10: Ίρις Τζαχίλη και Ευθύμης Θεού. Τα ρούχα (φωτ. Γ. Πανόπουλος)

Οι διασκευές της περφόρμανς που ακολούθησαν, προκειμένου να παρουσιαστεί στους χώρους του Μουσείου Μπενάκη, έτυχαν αντίστοιχης αποδοχής από το μουσείο. Η Ξένια Πολίτου, όταν ρωτήθηκε για την πρόταση, ανέφερε πως το μουσείο, και συγκεκριμένα η υπεύθυνη εκδηλώσεων, στην οποία έφτασε το αίτημα, δέχτηκε με χαρά και πρότεινε στην κα Πολίτου να συμμετάσχει. Εκείνη αποδέχθηκε την πρόταση και συναντήθηκε με τον Θεό, προκειμένου να οργανώσουν την «συζήτηση» που θα γινόταν επί σκηνής.

Επομένως, το ενδιαφέρον για τις περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας γεννήθηκε μέσα στην αρχαιολογική έρευνα και εν συνεχεία έγινε αποδεκτό από φορείς, όπως το Μουσείο Μπενάκη αλλά και το ΕΜΣΤ που υποστήριξε την πρώτη παρουσίαση των *Ρούχων* τον Αύγουστο του 2020. Η κυρία Πολίτου αναφέρει πως αντίστοιχες προτάσεις έχουν αγκαλιαστεί κατά καιρούς από το μουσείο και υπάρχουν ακόμη και πρότζεκτ που σχεδιάστηκαν με δική του πρωτοβουλία. Χαρακτηριστικά ανέφερε την συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο επί διεύθυνσης Στάθη Λιβαθινού, όταν σχεδιάστηκαν τέσσερις παραστάσεις εμπνευσμένες από τις τέσσερις συλλογές του μουσείου. Αποτέλεσαν δηλαδή μία προέκταση πιθανής ξενάγησης που θα αφορούσε την ιστορία ενός συνόλου εκθεμάτων. Στο ερώτημά μου, αν η διοίκηση του μουσείου έχει μία δεκτικότητα σε αντίστοιχες προτάσεις με πειραματικό χαρακτήρα, η κυρία Πολίτου απάντησε:

«Το Μουσείο Μπενάκη το έχει και το απέδειξε γιατί, εκτός από την περίπτωση του Ευθύμη - που αμέσως ανταποκρίθηκε - οι άλλες περιπτώσεις [ενν. την συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο], ήταν πρωτοβουλίες του Μουσείου ή των ανθρώπων του. Παρόλο που όλο αυτό μας βγάζει βέβαια περισσότερη δουλειά. Γιατί όταν δουλέψαμε για την παράσταση, χρειάστηκε να μελετήσουμε ξανά και με μια άλλη πλευρά και τα εκθέματα που ναι μεν τα ξέρουμε, αλλά δεν είναι αυτά που λες συνήθως [...] Εντάξει, επαφίεται και στη φιλοτιμία μας. Η Διεύθυνση του Μουσείου και η διοίκηση μέχρι τώρα ήταν πάντα ανοιχτή, δηλαδή στο να υπάρχει οποιαδήποτε διάδραση με την καλλιτεχνική κοινότητα και με το θέατρο. Όπως, ας πούμε, έχουν γίνει συλλογές, εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στο μουσείο που κάνουν installation με έργα του Μουσείου ή που καλλιτέχνες τα εντάσσουν στην αφήγησή τους [...] Θέλω να πω ότι υπάρχει αυτή η τάση, να μην είμαστε εδώ στις δημοσιεύσεις μας, στις εκθέσεις μας, αρχαιολογικές, λαογραφικές και τίποτα άλλο. Νομίζω ότι το ζητά και η εποχή, ανανεώνει και το κοινό αλλά και τη δική μας ματιά στα αντικείμενα.»

Φυσικά, όπως κατέστησε σαφές η κυρία Πολίτου, όλα αυτά είναι απολύτως θεμιτά αρκεί να μην επιβαρύνουν τον ήδη υποστελεχωμένο οργανισμό και τον προϋπολογισμό του. Για παράδειγμα, η σκέψη για μία ακόμη συνεργασία με το Εθνικό Θέατρο, προκειμένου να οργανωθεί άλλος ένας κύκλος παραστάσεων εμπνευσμένων από τις συλλογές του μουσείου, βρίσκει κωλύματα ακριβώς στο κομμάτι της παραγωγής και της χρηματοδότησης που θα

πρέπει να προέλθει από το ίδιο το μουσείο, κόστος στο οποίο δεν θα μπορούσε να ανταπεξέλθει.

Ρώτησα την κα Κόπακα, λόγω της ιδιότητάς της ως αρχαιολόγου, αν πιστεύει πως υπάρχει μία ανοιχτή αρχαιολογική κοινότητα που θα δεχόταν καλλιτέχνες να πειραματιστούν με χώρους ανασκαφής. Η ίδια απάντησε πως ναι, και ίσως έχει αρχίσει να δημιουργείται μία μόδα ως προς αυτό. Ίσως γίνει και “in”. Το ζήτημα όμως, όπως λέει, είναι να γίνει ουσιαστικό αυτό το πάντρεμα. Αλλιώς «θα γίνει ένα είδος συνήθειας που θα είναι ‘καθώς πρέπει’ για τους αρχαιολόγους», δηλαδή ένας συμβατικός τρόπος χρήσης των χώρων χωρίς την εμπλοκή της έρευνας στην δημιουργική διαδικασία (και το αντίστροφο), οι αρχαιολογικοί χώροι θα χρησιμοποιούνται απλώς ως σκηνές. Σχολίασε επίσης, πως «στην Κρήτη ίσως να είναι και λίγο αυστηροί». Μίλησε, βέβαια, για τον κίνδυνο που ενέχει αυτό το άνοιγμα προς την χρήση αρχαιολογικών χώρων, π.χ. με επιδείξεις μόδας ή με άλλες εμπορικές εκδηλώσεις που προτείνονται κατά καιρούς.

Βλέπουμε, επομένως, παραδείγματα αρχαιολόγων και ερευνητών, ερευνητικών προγραμμάτων και μουσείων, ήδη έτοιμων να εντάξουν αυτές τις υβριδικές πειραματικές δουλειές στην ερευνητική δουλειά τους ως ισάξιο τμήμα της. Αυτό ενισχύεται φυσικά και από



Εικόνα 11: Ανασκαφή στην Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. Ε. Θέου)

την ιδιότητα του Θεού ως αρχαιολόγου και από την μεθοδολογία που ακολουθεί. Όπως ανέλυσε και ο ίδιος,

«Πηγαίνοντας σε μία ανασκαφή, νιώθω ασφάλεια ότι ξέρω ποια είναι τα βήματα [...], έχω έναν δρόμο τον οποίο ακολουθώ, ο οποίος ξέρω ότι στο τέλος θα με βγάλει σε ένα αποτέλεσμα. [...] Δηλαδή πήγα στη Κουτρούλου και δούλεψα ένα διάστημα, [έκανα] μία πρώτη επαφή με την αρχαιολογική ανασκαφή ώστε να καταλάβω λίγο τη φύση αυτού του χώρου, τι υλικά έχει να δώσει και το τι πιθανόν είχε να κερδίσει από μία τέτοια δράση και το ερευνητικό το πρόγραμμα από εμένα.»

Ο ίδιος και η ομάδα του, αρχαιολόγοι και μη, εργάζονται ως μέλη της ανασκαφής, γίνονται ένα με την αρχαιολογική ομάδα. Ακολουθούν τις εργασίες μιας ανασκαφής και συμμετέχουν ως ισάξια μέλη σε αυτή. Αυτή η κίνηση να ενταχθούν ουσιαστικά και, όπως αναφέρει «να ενδυθούν την ταυτότητα του αρχαιολόγου», θέτει τις βάσεις για εμπιστοσύνη από πλευράς των αρχαιολόγων. Προτιμά, ακριβώς για αυτό το λόγο, να πηγαίνει σε θέσεις όπου υπάρχουν ανασκαφές εν εξελίξει, «διότι με αυτό τον τρόπο γίνεσαι μέλος μιας ομάδας. Το πρώτο πρώτο που κάνεις είναι ότι δημιουργείς δεσμούς όχι μόνο με έναν αρχαιολόγο, αλλά με μια ομάδα αρχαιολόγων και με μια ομάδα ντόπιων». Όπως αναφέρει, η ανασκαφή είναι κάτι το οποίο είναι ακόμη δυναμικό:

«Αυτή τη στιγμή διαμορφώνονται οι αφηγήσεις και οι σχέσεις που θα αναπτύξει το κοινό - το ευρύτερο ή και το συγκεκριμένο κοινό της τοπικής κοινότητας - με τον αρχαιολογικό χώρο. Άρα νιώθω ότι και η δικιά μου δουλειά μπορεί να έρθει και να συμβάλει κάτι σε αυτή τη διαδικασία»

Ειδικά δεδομένων των πολύ συγκεκριμένων κανόνων και πρακτικών που ορίζουν απαραίτητως την ερευνητική δουλειά σε μία ανασκαφή, τον ρώτησα πως μπορεί να λειτουργήσει ως καλλιτέχνης, με έναν τρόπο ελευθεριακό και πειραματικό, σε έναν χώρο με τόσο συγκεκριμένους κανόνες:

«Κοίτα, ισχύει αυτό, δηλαδή ότι όντως μια ανασκαφή είναι ένας χώρος ο οποίος ορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες. Αλλά εγώ, γνωρίζοντας τους κανόνες αυτούς και τους λόγους για τους οποίους υπάρχουν αυτοί οι κανόνες κάπως, που έχουν να κάνουν με την ασφάλεια, που έχουν να κάνουν με τον τρόπο που παράγεται η αρχαιολογική πληροφορία, κάπως διαμορφώνω τον τρόπο που δουλεύουμε μέσα σε ένα αρχαιολογικό πρόγραμμα με γνώση αυτών των κανόνων και χρησιμοποιώντας αυτούς τους κανόνες αντί να συγκρουστώ. Κυρίως γιατί συμφωνώ με αυτούς κανόνες, πώς να το πω;

Δηλαδή ως αρχαιολόγος ξέρω για ποιο λόγο είναι αυτό εκεί πέρα. Επομένως κάπως έρχεται η θεατρική δράση και λειτουργεί μέσα από αυτό το σύστημα των κανόνων, προσπαθώντας να εξερευνήσει και να διευρύνει πιθανόν κάποια στεγανά σε σχέση με την επικοινωνία. Η απάντηση πάντως είναι ότι μέχρι στιγμής δεν έχω βρεθεί σε κάτι που να μου έχει δημιουργήσει πρόβλημα. Γιατί και εγώ ξέρω τους κανόνες και κάπως οι άνθρωποι [με] εμπιστεύονται γιατί, ακριβώς επειδή είμαι αρχαιολόγος (και μάλιστα είμαι αρχαιολόγος ο οποίος κάνει κεραμική, που είναι ό,τι πιο τυπικά αρχαιολογικό υπάρχει), υπάρχει μία εμπιστοσύνη και από τις αρχαιολογικές ομάδες σε μένα και στον τρόπο που οργανώνω αυτή τη δουλειά, στο ότι θα λειτουργήσω με ασφάλεια.»

Πρόκειται για μία εργασία που συμβαδίζει απόλυτα με τους κανόνες της αρχαιολογικής έρευνας. Σύμφωνα με τον Θέου, ακολουθούνται όλα τα βήματα της αρχαιολογικής μεθοδολογίας, απλώς το αποτέλεσμα είναι μία περφόρμανς. Επικεντρωμένος τα τελευταία χρόνια σε μία συγκεκριμένη θεματική για την δημιουργία της κάθε περφόρμανς, ένα συγκεκριμένο υλικό «όπως μελετάς κάπου την κεραμική ή τα οστεοαρχαιολογικά κατάλοιπα», βουτά μέσα σε αυτή και καταφέρνει να εμβαδύνει ερευνητικά. Πρόκειται δηλαδή για γνήσια ερευνητική δουλειά που χρησιμοποιεί όλα τα εργαλεία της αρχαιολογίας. Η ειδοποιός διαφορά σχετικά με την αρχαιολογική έρευνα, όπως την έχουμε συνηθίσει, είναι ότι εδώ έχουμε τη συμμετοχή του σώματος στην διαδικασία. Γιατί το σώμα είναι ενεργοποιημένο κατά την αρχαιολογική πράξη, σκάβει, περπατά, συλλέγει, πλένει. Αλλά σε αυτό που παράγεται στο τέλος, ένα άρθρο, μία αρχαιολογική μελέτη, μία αναφορά, το ημερολόγιο μιας ανασκαφής, το σώμα είναι απόν. Αυτή την καθαρά σωματική προσέγγιση της αρχαιολογίας που επιτρέπει η περφόρμανς, υποστηρίζει ο Θέου:

«Για να γνωρίσω, εγώ τουλάχιστον, αυτό το χώρο, το κάνω μέσα από τον μόνο τρόπο που ξέρω να το κάνω, σκάβοντας. Που σημαίνει δουλεύοντας στις τομές, γνωρίζοντας τους ανθρώπους, γνωρίζοντας τα μέλη της αρχαιολογικής κοινότητας, της αρχαιολογικής ομάδας, τις ιδιαιτερότητες κάθε αρχαιολογικής ομάδας και τις ανάγκες της. Δηλαδή μέσα από αυτή την τόσο βαθιά ενσώματη δουλειά που είναι η ανασκαφή, να υπάρξει μια πρώτη και καλή επαφή με τον αρχαιολογικό χώρο, σε αντίθεση με μια απλή επίσκεψη που θα γίνονταν από έναν καλλιτέχνη - που γίνεται συχνά δηλαδή, υπάρχουν περιπτώσεις - και αυτό είναι ίσως και η διαφορά της δικής μου δουλειάς σε αντίθεση με καλλιτέχνες οι οποίοι επισκέπτονται το χώρο, παίρνουν κάποια δεδομένα και φτιάχνουν ένα έργο».

Αυτή ακριβώς η ερευνητική δουλειά, είναι και για την Κόπακα, «ό,τι θα ευχόταν ο καθένας για τις αρχαιότητες». Το να αποκαλυφθεί, δηλαδή αυτή η πτυχή των αρχαίων μνημείων που «αποτελούν εξ ορισμού θέατρα και σκηνικούς χώρους μιας ζωής που δεν θα

γνωρίσουμε ποτέ» και που μέσα από την σύμπραξη με την περφόρμανς, θα τους δώσουμε ζωή. Προϋπόθεση και πάλι είναι να γνωρίζει κανείς πολύ καλά την αρχαιολογία και ο Θεός φαίνεται να γνώριζε καλά τον τόπο, την ιστορία, την στρωματογραφία, την κεραμική της Γαύδου αλλά και όποιων ανασκαφών επισκεφθηκε, καθώς εργάστηκε πρώτα ως αρχαιολόγος σε αυτές.

Οι περφόρμανς του Θεού δίνουν χώρο στο να παρουσιαστεί η πραγματικότητα της ζωής στην ανασκαφή, η μορφή που έχει η αρχαιολογική έρευνα. Μέσα από τα ημερολόγια των ανασκαφών, τις συνεντεύξεις με τα μέλη της ομάδας αλλά και από προσωπικές τους σημειώσεις στρέφει το ενδιαφέρον στην αρχαιολογική δουλειά ως μία διαδικασία επίπονη, συχνά ματαιωτική αλλά σίγουρα ερμηνευτική. Παρατίθεται εδώ ένα απόσπασμα από την «Γαύδο: Το σπίτι»:

«Πέμπτη 18 Αυγούστου 2011. Στρώση 1, χώμα εξαιρετικά σαθρό, πολλές ρίζες. Στρώση 2, χώμα εξαιρετικά σαθρό, πολλές ρίζες. Στρώση 3, χώμα εξαιρετικά σαθρό, πολλές ρίζες. Στρώση 4, το χώμα αλλάζει, γίνεται κάπως ανοιχτό καστανοκίτρινο. Στρώση 5, χώμα εξαιρετικά σαθρό, πολλές ρίζες. Στρώση 6. Αποφασίζουμε να μην συνεχίσουμε την ανασκαφή εδώ φέτος. Παρόλ' αυτά, κάποιες πέτρες στην είσοδο αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο ύπαρξης μιας κάποιας διαμόρφωσης στο εσωτερικό. Μένει να διερευνηθεί κατά την επόμενη ανασκαφική περίοδο.»

Ο ίδιος ο αρχαιολόγος είναι συχνά πρωταγωνιστής των αφηγήσεων που δημιουργούνται, είναι άλλωστε και το ήμισυ αυτής την ερευνητικής δουλειάς που οδηγεί στην δημιουργία της περφόρμανς. Στα «Ρούχα» υπάρχει μία ενότητα στην περφόρμανς που



Εικόνα 12: Τα Ρούχα (φωτ. Γ. Πανόπουλος)

παραλληλίζει την ενδυμασία του αρχαιολόγου στην πραγματική ανασκαφή, με εκείνη του χαρακτήρα του Indiana Jones, που έχει καταχωρηθεί στο συλλογικό ασυνείδητο ως η εικόνα του αρχαιολόγου. Προσπαθεί συνειδητά, όπως δηλώνει και ο ίδιος, να δώσει στις ομάδες κοινού που παρακολουθούν την πραγματική εικόνα της αρχαιολογικής έρευνας και τον ανθρώπων που δουλεύουν πάνω σε αυτή.

Ακόμη αξίζει να σταθούμε σε μία επιλογή του ηθοποιού, που φαίνεται να συμβάλλει ακόμη περισσότερο σε αυτή την ανάδειξη της αρχαιολογικής δουλειάς μέσα από την περφόρμανς. Ως επιστέγασμα της αρχαιολογικής μελέτης και της παρουσίας της, επιλέγει στα «Ρούχα» να ανεβάσει τον ίδιο τον αρχαιολόγο στην σκηνή: Στον πρώτο κύκλο παραστάσεων την Ίριδα Τζαχίλη, ενώ στις performances που παρουσιάστηκαν στο Μουσείο Μπενάκη Ελληνικού Πολιτισμού την Ξένια Πολίτου (εύλογο καθώς η περφόρμανς συνομιλούσε με την συλλογή φορεσιών του μουσείου). Έδωσε, επομένως, τον χώρο στον ίδιο τον ερευνητή να μιλήσει από σκηνής, να μετέχει κι αυτός στην επιτελεστική διαδικασία, να αποκτήσει βήμα μέσα από το καλλιτεχνικό προϊόν της περφόρμανς. Ενώ στις περφόρμανς που προηγήθηκαν, οι ηθοποιοί του ενδύονταν τον ρόλο του αρχαιολόγου, εδώ συμβαίνει το αντίθετο. Σε μία συνθήκη που δεν απαιτεί βέβαια εξαιρετικές υποκριτικές ή σωματικές δυνατότητες, μιας και περιορίζονται σε έναν διάλογο, δίνεται η ευκαιρία στις γυναίκες αυτές να συνομιλήσουν, να λύσουν τις απορίες του Θεού σχετικά με το ερευνητικό τους αντικείμενο (ένδυμα στο προϊστορικό Αιγαίο και οι φορεσιές του νεοελληνικού πολιτισμού). Αυτός ο διάλογος που ξεδιπλώνεται μπροστά μας κατά τη διάρκεια της περφόρμανς δημιουργεί μια άμεση σχέση με το κοινό που την παρακολουθεί, σαν ένα άλλο είδος ξενάγησης.

Παράλληλα, όμως, δεν καταφέρνει να «σπάσει» το στερεότυπο του αρχαιολόγου ως του ατόμου που κατέχει και μοιράζει τη γνώση. Ο Θεός στέκεται μπροστά στις δύο γυναίκες με τις απορίες και τα ερωτήματα του να τροφοδοτούν την συζήτηση. Ίσως, βέβαια, ο περφόρμερ να μιλά και με την απλότητα και τις απορίες του μέσου θεατή, αντιπροσωπεύοντάς τον πάνω στην σκηνή. Πάντως, παρά την διάθεσή του να ανατρέψει τα στερεότυπα σχετικά με την αυθεντία του αρχαιολόγου που βλέπουμε στις δύο προηγούμενες δουλειές του, εδώ φαίνεται ότι αυτά συντηρούνται. Ο αρχαιολόγος γίνεται, βεβαια, προσβάσιμος και ανοιχτός για συζήτηση, αλλά όχι ίσος με τον χαρακτήρα του Θεού.

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, γίνεται σαφές από την ενεργή συμμετοχή των αρχαιολόγων και την παρουσίαση της αρχαιολογικής εμπειρίας, πως υπάρχει μία προσπάθεια δυναμικής ένταξης και εκπροσώπησης της αρχαιολογικής έρευνας στην διαδικασία της δημιουργίας και στην παρουσίαση αυτών των performances. Σχολιάζοντας το ότι για τις περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας ο Θεός εργάστηκε μονάχα σε 4-5 τόπους, ο ίδιος μιλά για

μια ανάγκη να δημιουργηθεί κάτι που να αφήσει το αποτύπωμα στην αρχαιολογική ομάδα και φυσικά να ενταχθεί ο ίδιος σε αυτήν, κάτι που απαιτεί χρόνο και επιστροφή στην ίδια θέση ξανά και ξανά. Αντίστοιχα, όπως αναφέρει η κα Πολίτου, στη σύντομη συνεργασία της με τον Θεόυ υπήρξαν προκαταρκτικές συζητήσεις κατά τις οποίες ο ηθοποιός ζητούσε την οπτική της ερευνήτριας, τις σκέψεις της πάνω στο υλικό που θα παρουσιαζόταν και στην προσαρμογή του στο νέο χώρο. Η κα Πολίτου σχολίασε πως της «άρεσε αυτό το άνοιγμα της συλλογής σε άλλα πράγματα, σε άλλα πρότζεκτ», ενώ έδωσε και η ίδια τα δικά της στοιχεία μιας και το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται στο ένδυμα.

Με αυτά τα δεδομένα, λοιπόν, και κυρίως λόγω της ιδιότητας του Θεόυ ως αρχαιολόγου, μπορούμε να μιλάμε για μία περφόρμανς που παρουσιάζει δείγματα αποδοχής από πλευράς της επιστημονικής κοινότητας. Κυρίως γιατί η ερευνητική αυτή απόπειρα του Θεόυ εγγράφεται απόλυτα τόσο στην αρχαιολογική έρευνα όσο και στην καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και γιατί ο ίδιος δίνει χώρο στην παρουσίαση της αρχαιολογικής έρευνας και των ανθρώπων της. Κάθε παράστασή του έχει τουλάχιστον μία αναφορά στους ίδιους τους ανασκαφείς και η εμπειρία τους αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτών των performances. Ακόμη, το ότι μέσα από αυτή την ερευνητική δουλειά, αναδεικνύονται βασικά χαρακτηριστικά της αρχαιολογικής έρευνας όπως η υποκειμενικότητα, οι ερμηνευτικές διαδικασίες, η μεθοδολογία, η έλλειψη απόλυτης γνώσης, ανανεώνει την σχέση μεταξύ αρχαιολόγων και κοινού, θέτει νέες βάσεις ειλικρίνειας σε αυτή την επικοινωνία. Φέρνει έτσι την αρχαιολογική κοινότητα πιο κοντά στις μη εξειδικευμένες ομάδες κοινού και «σπάει» το πολύ καλά θεμελιωμένο σύστημα ιεραρχίας μεταξύ τους. Ο Θεόυ παραδέχεται, επίσης, πως δεν δέχτηκε ποτέ αμφισβήτηση ή περιορισμό στην ερευνητική δουλειά της ομάδας του και στην συμμετοχή της στις ανασκαφικές εργασίες. Βλέπουμε δηλαδή μια δεκτικότητα από πλευράς των αρχαιολόγων να επικοινωνήσουν την αρχαιολογική έρευνα και να εντάξουν σε αυτή μη ερευνητές. Φυσικά, δεν θα μπορούσαμε να γενικεύσουμε περισσότερο με βάση την περίπτωση τεσσάρων μόνο αρχαιολόγων που έχουμε αναλύσει έως τώρα (Χαμηλάκης, Κόπακα, Πολίτου, Τζαχίλη). Θα πρέπει, επιπλέον, να αξιολογήσουμε και την θέση των θεσμικών αρχαιολογικών οργάνων, όπως οι Εφορείες αρχαιοτήτων και το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο, που εμπλέκονται κατά τον νόμο στις διαδικασίες που αφορούν την χρήση των αρχαιολογικών χώρων. Περισσότερα για αυτό τη ζήτημα, θα αναφέρουμε στη συνέχεια.

2. Το θέατρο/αρχαιολογία ως καλλιτεχνικό προϊόν

Ας περάσουμε τώρα στον «συμπρωταγωνιστή» της αρχαιολογίας, το θέατρο. Αυτού του είδους η δημιουργική διαδικασία εντός του πλαισίου της αρχαιολογικής έρευνας, μπορεί να φαντάζει ξένη, ίσως και πολύ περιοριστική για τους καλλιτέχνες, αν λάβουμε υπόψη την ερευνητική δουλειά που απαιτεί η αρχαιολογική έρευνα, αλλά και τα πρωτόκολλα μεθοδολογίας που ακολουθεί. Παρόλ' αυτά, η αρχαιολογία υπάρχει ήδη στις θεατρικές πρακτικές. Ο Θέου μιλά για την εμπειρία του σε αμιγώς θεατρικές δουλειές:

«Όταν παίρνω μια πρώτη ύλη που είναι ένα αρχαίο κείμενο, στην πραγματικότητα μια αντίστοιχη ματιά ρίχνω. Όπως έχω τα αγγεία μου. Δηλαδή μιλάμε για κατάλοιπα του παρελθόντος. Τα αρχαία κείμενα είναι και αυτά [κατάλοιπα του παρελθόντος].

[...]

Επομένως μπαίνοντας μέσα στην αρχαιολογία, ήταν πάρα πολύ φανερό σε μένα, ότι “κοίτα να δείς, μία διαδικασία η οποία έχει πάρα πολλά κοινά με το θέατρο”. Στην Αθήνα, εκπαιδευόμενος σε ένα θέατρο το οποίο δεν είναι το τυπικό θέατρο ρόλων, το ψυχολογικό θέατρο κ.λπ. αλλά είναι ένα θέατρο το οποίο έχει να κάνει πολύ με το θέατρο ντοκουμέντο, με ένα ενσώματο, physical theatre, λέω “να και ένα θέατρο το οποίο μπορεί να κερδίσει και από την αρχαιολογία”. Αρχίσανε να γίνονται φανερές οι γραμμές που συνδέουν αυτά τα δύο πεδία. Χωρίς να είναι κάτι πάρα πολύ πρακτικό και πολύ απτό ακόμα. Ήταν περισσότερο μία αίσθηση μίας δυνατότητας αυτών των δύο πεδίων να συνυπάρξουν.»

Πράγματι, ο τρόπος με τον οποίο εργάζεται ο Θέου, όσο είναι καθαρά αρχαιολογικός, άλλο τόσο είναι και καθαρά θεατρικός. Πρόκειται για μια υβριδική κατασκευή. Αμέσως μετά την επιλογή της αρχαιολογικής θέσης ή ανασκαφής, διαμορφώνεται μία ομάδα και επιλέγονται, όπως και στο θέατρο, οι συνεργάτες του. Εκεί ο ίδιος κάνει μία συνειδητή προσπάθεια η ομάδα του να περιλαμβάνει τόσο καλλιτέχνες όσο και αρχαιολόγους. Οι ηθοποιοί που συμμετέχουν στη διαδικασία, παίρνουν, όπως αναφέραμε ήδη, μέρος στην ανασκαφή «ώστε όταν στη συνέχεια θα κληθούν να υπερασπιστούν από τη σκηνή αρχαιολογικές πρακτικές και αρχαιολογικές αφηγήσεις, να έχουν μια γνώση του πράγματος, να έχουν περάσει μέσα από αυτό». Αυτόματα, προσφέρεται το βίωμα, αυτή η ενσώματη εμπειρία της ανασκαφής και της ερμηνείας των ευρημάτων στον ηθοποιό, που έχει κοινά με την ερμηνευτική διαδικασία της υποκριτικής.

Ακόμη, αυτή η πειραματική διάσταση και η σύνδεση με την αρχαιολογία δίνει μία σημαντική ευκαιρία σε έναν ηθοποιό να λειτουργήσει συνδυάζοντας διαφορετικά επιστημονικά πεδία:

«Η δική μου εμπειρία είναι ότι υπάρχει πάντα μεγάλη χαρά από τους καλλιτέχνες [...] Η γενιά των καλλιτεχνών στην οποία εντάσσομαι και ο κύκλος των καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάζομαι είναι άνθρωποι οι οποίοι δουλεύουν διαπεδικά, δεν δουλεύουνε “παίρνω ένα κείμενο, το κάνω”. Αλλά παρόλα αυτά δουλεύουμε με συγκεκριμένους τρόπους. Δηλαδή φτιάχνουμε έργα τα οποία θα παρουσιαστούν (κατά πάσα πιθανότητα) σε κάποια κλειστά θέατρα στα μεγάλα αστικά κέντρα. Αυτό είναι μια εμπειρία, η οποία κάπως ανανεώνει. Είναι κάτι ανανεωτικό, μια καινούργια διαδικασία, την οποία δεν την ξέρουν και άρα βουτάνε όλοι μέχρι τώρα με μεγάλη περιέργεια και μεγάλη χαρά. Και η μεγάλη διαφορά είναι ότι ουσιαστικά είναι έργα τα οποία φτιάχνονται έξω από τις θεατρικές σκηνές, στη φύση, έργα τα οποία φτιάχνονται στην ύπαιθρο με κοινότητες ανθρώπων για κοινότητες ανθρώπων. Και αυτό είναι κάτι που μπορεί πραγματικά να σε ανανεώσει και εσένα σαν καλλιτέχνη. Να κοιτάξεις να δεις στη δουλειά σου πώς μπορούν αλλιώς να γίνουν τα πράγματα. Πώς μπορείς να φέρεις καινούργια εργαλεία μέσα σε σένα σαν δημιουργό θεατρικής πράξης. Και κυρίως αλλάζει και τον τρόπο, όταν έχεις να απευθυνθείς σε μια συγκεκριμένη κοινότητα, [...] του σε ποιους απευθύνομαι. Γιατί μερικές φορές, όταν δουλεύουμε στο θέατρο [...], λες “φτιάχνω για το θεατρικό κοινό της Αθήνας”. Νιώθεις ότι μπορείς να φέρεις μια μικρή αλλαγή στη ζωή μιας κοινότητας. Ε, αυτό μπορεί να σου δώσει νέα ορμή και να ανανεώσει και τις σκέψεις σου για το ποιο λόγο κάνεις θέατρο και πώς.»

Συμπληρώνει, μάλιστα, πως το ότι συνήθως αυτές οι περφόρμανς δημιουργούνται με αφορμή ανασκαφές σε αγροτικές θέσεις, αφορούν και μία ομάδα κοινού που δεν έρχεται συχνά σε επαφή με τη σύγχρονη τέχνη. Ανοίγεται, επομένως, για τους καλλιτέχνες «ένα ήδη έτοιμο δίκτυο με δομές σε όλη τη χώρα, οι οποίες μπορούν να φιλοξενήσουν - μέσα σε εισαγωγικά αλλά και και ουσιαστικά - καλλιτεχνικές δράσεις και καλλιτέχνες». Επίσης, στα πλεονεκτήματα της ενασχόλησης ενός ηθοποιού, ενός καλλιτέχνη με εν εξελίξει ανασκαφές, όπως κάνει η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, είναι ότι δίνει πρόσβαση σε μια πολύ βαθιά γνώση του τόπου και των ανθρώπων, που έχουν συνήθως οι αρχαιολόγοι που εργάζονται στην περιοχή, με εξαιρετικό παράδειγμα την περίπτωση της Κουτροπού Μαγούλας, όπου οι απόπειρες θεάτρου/αρχαιολογίας εντάσσονται και σε ένα πρόγραμμα αρχαιολογική εθνογραφίας. Επειδή, λοιπόν, αναφερόμαστε σε site-specific έργα γενικότερα στο καλλιτεχνικό τομέα, οι ανασκαφές αποτελούν αναμφίβολα πεδίο όπου βρίσκουμε την γνώση και τα κατάλληλα υλικά, ώστε να δημιουργηθεί ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που να είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον τόπο. Η αρχαιολογική έρευνα έχει θέσει τις βάσεις, έχει την γνώση της θέσης αλλά και της κοινότητας, λόγω της χρόνιας εργασίας στην εκάστοτε περιοχή και «εσύ σαν καλλιτέχνης μπορείς να επωφεληθείς, να αντλήσεις από αυτήν τη γνώση των

αρχαιολόγων, από τον τόπο που πας να προσεγγίσεις και να φτιάξεις το έργο σου στην πραγματικότητα».

Λόγω της ανασκαφικής έρευνας, που συνήθως έχει μία σταθερότητα μέσα στο χρόνο - οι ανασκαφικές εργασίες γίνονται κατά κανόνα κάθε καλοκαίρι και μία αρχαιολογική θέση μπορεί να ανασκάφεται για χρόνια, το μοντέλο ενός residency καλλιτεχνών ως παράλληλο στο εκάστοτε ερευνητικό πρόγραμμα της ανασκαφής, έρχεται αυτομάτως στην σκέψη μας. Πρόκειται ουσιαστικά για την μετακίνηση καλλιτεχνών σε έναν χώρο/τόπο όπου θα τους παρέχεται η διαμονή, θα τους καλύπτονται τα έξοδα και θα έχουν τον χρόνο, ώστε να εργαστούν ατομικά ή συλλογικά για την παραγωγή ενός καλλιτεχνικού προϊόντος⁶⁵. Ακριβώς επειδή η έννοια της διαμονής είναι κεντρικής σημασίας, η ανάπτυξη site-specific καλλιτεχνικών προϊόντων, όπως είναι η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, συμβαδίζει απόλυτα με τη φύση του residency. Συχνά αυτού του είδους προγράμματα ενισχύουν και την συνεργασία των καλλιτεχνών τόσο με καλλιτέχνες διαφορετικών πεδίων όσο και με επιστήμονες ή εργαζόμενους σε διαφορετικούς τομείς, εκτός της τέχνης. Επίσης ο έντονος



Εικόνα 13: Το Γεύμα στη Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. A. Kundi)

τοπικός χαρακτήρας ισοδυναμεί και με ένα τοπικό κοινό στο οποίο απευθύνονται οι καλλιτέχνες⁶⁶.

Η δημιουργία ενός residency με αυτούς τους όρους παρουσιάζει ξεκάθαρες ομοιότητες με την δουλειά του Θεού και τον χαρακτήρα της theatre/archaeology performance. Ο ίδιος, μάλιστα, όταν ερωτήθηκε για το ενδεχόμενο δημιουργίας ενός τέτοιου προγράμματος, είπε πως αυτός είναι ο σκοπός για την ανασκαφή στη Κουτρολού Μαγούλα. Ο ίδιος επιστρέφει στη θέση κάθε χρόνο και, παρόλο που δεν αναλύονται εκτενώς στην συγκεκριμένη εργασία, υπάρχουν σκηνοθέτες όπως η συνεργάτις του, Ηλέκτρα Αγγελοπούλου, που δημιουργούν περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, πολλές φορές εντάσσοντας και κατοίκους της περιοχής στην θεατρική πράξη:

«Επομένως, ο στόχος είναι αυτά τα έργα να γίνουν αφετηρία ώστε να δημιουργηθεί μια πλατφόρμα, στην οποία ιδανικά θα μπορούσαν να ενταχθούν και άλλοι καλλιτέχνες στη συνέχεια. Και είναι κάτι που πρακτικά το έχω δει να συμβαίνει και το καλύτερο παράδειγμα είναι αυτό στην Κουτρολού Μαγούλα».

Συμπληρώνει πως με αυτό τον τρόπο, την λειτουργία δηλαδή της theatre/archaeology performance ως residency, δίνεται η δυνατότητα σε καλλιτέχνες να έχουν πρόσβαση «σε περιοχές στις οποίες δεν θα ήταν αυτονόητο ότι θα πήγαιναν να δουλέψουν, σε περιοχές της επαρχίας, far off περιοχές». Όπως η Γαύδος. Η Κατερίνα Κόπακα, όταν ερωτήθηκε αν θα μπορούσαν αυτές οι δράσεις να συστηματοποιηθούν και να αποκτήσουν την μορφή ενός residency στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος της Γαύδου, απάντησε πως:

«Μακάρι. Αυτό θα το ευχόμουν. Όχι από μένα, από αυτούς που θα ακολουθήσουν φυσικά. Εμείς απλώς ανοίξαμε τον δρόμο. Όμως αν γίνει οτιδήποτε, ένα θερινό σχολείο διαρκείας, οπωσδήποτε το θέατρο θα έχει την δική του ενότητα, αυτές οι αρχαιολογικές performances. Η ίδια η Γαύδος άλλωστε είναι ένας χώρος, δεν χρειάζεται να είναι αναγκαστικά η ανασκαφή. Η ίδια είναι ένα ζωντανό μουσείο. Μπορείς να πας μπροστά σε τάφους ρωμαϊκούς, στις πεζούλες καλλιέργειας που πιάνουν όλο το ύψωμα έως το ρέμα. Είναι ένα σκηνικό απίστευτο.»

Η κυρία Πολίτου συμπληρώνει, επίσης, πως ένα τέτοιου είδους άνοιγμα για τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη θα ήταν χρήσιμο, καθώς

«ούτως ή άλλως το θέατρο έχει βγει πια από το θέατρο, από την αίθουσα του θεάτρου και έχει πάει παντού, οπότε γιατί να μην πάει και στο μουσείο; Το θέμα είναι να μην πάει στο μουσείο μόνο σαν ένας εναλλακτικός χώρος, όπως θα μπορούσε να είναι και μια βιβλιοθήκη».

⁶⁶European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, (2016). 9.

Επομένως, όπως ανέφερε και η κα Κόπακα, σκοπός θα ήταν οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες σε αυτούς του χώρους να συνομιλούν ενεργά μαζί τους, να μην χρησιμοποιούν τη θέση ή την συλλογή μονάχα ως σκηνή.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να εισαγάγουμε μία άλλη πολιτιστική πρωτοβουλία, μέσα στην οποία έχει ενταχθεί και το έργο του Θέου. Πρόκειται για το πρόγραμμα που υλοποιεί από το 2020 το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, «Όλη η Ελλάδα, ένας Πολιτισμός». Το συγκεκριμένο πρόγραμμα προκηρύσσει σε ετήσια βάση ένα ανοιχτό κάλεσμα σε καλλιτέχνες παραστατικών τεχνών, προκειμένου να δημιουργήσουν παραστάσεις που θα παρουσιαστούν σε διαφορετικούς αρχαιολογικούς χώρους που ορίζει το ίδιο. Θέτει δε και μία θεματική, συνήθως πολύ ανοιχτή σε ερμηνείες, πάνω στην οποία θα κινηθούν οι παρουσιάσεις. Στο συγκεκριμένο πρόγραμμα έχει συμμετάσχει και ο ίδιος ο Θέου δύο φορές, το 2020 με τα «Ρούχα» ως συμμετοχή του ΕΜΣΤ στο πρόγραμμα και το 2023 με την τελευταία του περφόρμανς, το «Βεστιάριο» που παρουσιάστηκε στα Γουρνιά της Κρήτης. Ρωτώ τον Θέου τι θεωρεί ότι προσέφερε το συγκεκριμένο πρόγραμμα και στη δική του δουλειά αλλά και στους καλλιτέχνες γενικότερα:

«Κοίτα, η χρήση των αρχαιολογικών χώρων για καλλιτεχνικές δραστηριότητες είναι κάτι το οποίο έχει - ειδικά στην Ελλάδα - ένα παρελθόν πίσω του αρκετά μακρύ, το οποίο έχει να κάνει κυρίως με τη χρήση των αρχαίων θεάτρων για την παραγωγή του αρχαίου δράματος. Νομίζω αυτό το πρόγραμμα αυτό που ήρθε και έκανε είναι ότι πήγε ένα βήμα παραπέρα τη διαδικασία αυτή. Έκανε ένα ανοιχτό κάλεσμα το οποίο στόχευε συγκεκριμένα στους αρχαιολογικούς χώρους. Έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες, τους είπε «Ορίστε οι αρχαιολογικοί χώροι στην Ελλάδα, ορίστε ένας τρόπος να έχετε πρόσβαση σε αυτό το μεγάλο δίκτυο ανασκαφών και αρχαιολογικών χώρων (είτε υπό ανασκαφή είτε παλαιότερων ανασκαφών) οι οποίες βρίσκονται σε μέρη έξω από τα μεγάλα αστικά κέντρα τις περισσότερες φορές. Επομένως έδωσε τη δυνατότητα σε ανθρώπους να βγουν από την Αθήνα, την Θεσσαλονίκη, τα μεγάλα αστικά κέντρα και να πάνε και να δουλέψουν στην επαρχία και σε μέρη στα οποία δεν θα πήγαιναν ποτέ.

[...] Και φυσικά έδωσε και χρήματα. Δηλαδή εξασφάλισε ένα αρκετά καλό τρόπο για να χρηματοδοτηθούν τέτοιες δράσεις, οι οποίες δεν είναι πάλι αυτονόητο, επειδή δουλειές σαν τις δικές μου είναι συχνά υβριδικές, ότι πάντα να βρεις χρηματοδότηση. Επομένως είναι ένας τρόπος να στηρίζει όχι μόνο την παρουσίαση αλλά και την παραγωγή νέων έργων, το οποίο στην Ελλάδα είναι σπάνιο. Αυτό που δεν ξέρω αν είναι θετικό ή αρνητικό, είναι - κάτι που δεν γίνεται μέσα από τη δικιά μας δουλειά - το ότι χρησιμοποιεί τους αρχαιολογικούς χώρους σαν σκηνές. Ζητάει να παράξουν έργα τα οποία είναι στην ευχέρεια πια της εκάστοτε δράσης αν θα συνομιλήσει και με ποιο τρόπο με τον εκάστοτε αρχαιολογικό χώρο. Αλλά αυτό είναι το δεδομένο, είναι ίσως και θετικό. Από κει και πέρα είναι στην ευχέρεια των καλλιτεχνών. Δεν βάζει πολύ

αυστηρά πλαίσια στη σχέση που θα πρέπει να έχει (ενν. η δράση με τον αρχ. χώρο), και αυτό είναι ίσως και καλό».

Επομένως, για έναν καλλιτέχνη που επιθυμεί να ασχοληθεί, όχι μόνο με την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας αλλά και με τον αρχαιολογικό χώρο γενικότερα, έχει πλέον έναν θεσμοθετημένο φορέα που όχι μόνο του επιτρέπει, αλλά που στηρίζει και σε επίπεδο παραγωγής αυτή την απόπειρα. Βέβαια, οι περιπτώσεις όπως η δουλειά του Θεού, όπου υπάρχει μία υβριδική περφόρμανς που εμπλέκεται ενεργά με την αρχαιολογική έρευνα, είναι μάλλον η μειονότητα σε αυτό το πρόγραμμα. Όμως, δεν παύει να δημιουργεί ένα υποστηρικτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται και δουλειά του Θεού. Ενισχύει βέβαια ένα μεγάλο αριθμό παραστάσεων που δεν θα συνομιλήσουν ενεργά με την αρχαιολογική θέση και δημιουργούς που δεν θα έχουν σκοπό να λειτουργήσουν όσο ολιστικά απαιτεί η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας. Σίγουρα, όμως, το πρόγραμμα δίνει ευκαιρίες σε καλλιτέχνες, ενισχύοντάς τους χρηματικά αλλά και απαλλάσσοντάς τους από τον όγκο γραφειοκρατίας που απαιτεί η χορήγηση άδειας για παρουσίαση από έναν αυτόνομο καλλιτέχνη σε έναν αρχαιολογικό χώρο και να πειραματιστεί με αυτόν.

Ο Θεός αναφέρεται στην ανάγκη για ενίσχυση, για προτροπή των καλλιτεχνών που δεν έχουν κάποια σχέση με την αρχαιολογία, να ενταχθούν και να πειραματιστούν με την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας. Παρόλα τα οφέλη και τις ευκαιρίες που μπορεί να υπάρχουν από αυτή την ενασχόληση, δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς πως πρόκειται για μία



Εικόνα 14: Γλέντι μετά την περφόρμανς στα Καταλύματα (φωτ. Θ. Θωμαδάκης)

απαιτητική διαδικασία, εξαιρετικά χρονοβόρα που απαιτεί ουσιαστική έρευνα. Επομένως, δεν θα λέγαμε πως αποτελεί μία εύκολη επιλογή για έναν καλλιτέχνη. Σίγουρα, όμως, λόγω του ιδιαίτερου χαρακτήρα της, μπορεί να ανανεώσει σημαντικά την δημιουργικότητα ενός ηθοποιού και να τον εφοδιάσει με νέα εργαλεία για την υποκριτική του τέχνη. Ειδικά με προγράμματα όπως το «Όλη η Ελλάδα ένας πολιτισμός», η ενασχόληση με τον αρχαιολογικό χώρο ενισχύεται και επιτρέπει σε έναν καλλιτέχνη να ασχοληθεί σε πρώτο επίπεδο πιο επιθερμικά και πειραματικά με το αντικείμενο της αρχαιολογίας.

3. Ο παράγοντας «κοινό»

Μπορεί η αρχαιολογία και το θέατρο ως πεδία να συνδιαμορφώνουν την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, αλλά είναι δεδομένο πως, εφόσον μιλάμε για μία θεατρική πράξη που δεν μπορεί να υπάρξει εξ ορισμού χωρίς θεατές και ένα πεδίο -την δημόσια αρχαιολογία- που αναζητά τις τελευταίες δεκαετίες την επαφή με τους ανθρώπους, οι διαφορετικές ομάδες κοινού αποτελεί κομβικό συντελεστή ως προς την επιτυχία/αξία της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας και των δυνατοτήτων που μπορεί να έχει.

Από αρχαιολογική σκοπιά, τα διάφορα κοινά (οι θεατές, αλλά και το τοπικό, το ειδικό κοινό, εφόσον αναφερόμαστε σε site-specific περφόρμανς), ενδιαφέρει άμεσα τις περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, καθώς βρίσκεται στον πυρήνα της αρχαιολογικής εθνογραφίας, ειδικά όπως την μελέτησε ο Χαμηλάκης στην Καλαυρία και στην Κουτρολού Μαγούλα. Το πρόγραμμα αυτό, όπως αναφέρει ο Θέου, μελετά τις σχέσεις της αρχαιολογίας με το κοινό της, πρώτα την τοπική κοινότητα και μετά το ευρύτερο κοινό. Το ενδιαφέρον για την σχέση με την τοπική κοινότητα υπάρχει ήδη από τα πρώτα βήματα αυτής της μεθοδολογίας που αναπτύσσει ο Θέου για την δημιουργία της περφόρμανς.



Εικόνα 15: Γλέντι μετά την περφόρμανς στα Καταλύματα (φωτ. Θ. Θωμαδάκης)

Θεωρεί πως όλα τα μέλη της ομάδας του, αρχαιολόγοι και μη, θα πρέπει να παίρνουν μέρος στην ανασκαφή ώστε, με αυτό τον τρόπο να γίνονται ουσιαστικά μέλη της αρχαιολογικής ομάδας και στα μάτια της κοινότητας. Καταλήγουν πλέον οι ντόπιοι να τους αναγνωρίζουν ως μέλη της αρχαιολογικής κοινότητας:

«Ουσιαστικά ενδυνάμωσε την ταυτότητα του αρχαιολόγου στην περιοχή αυτή ώστε στη συνέχεια να μπορέσουμε να παίξουμε με αυτή την ταυτότητα. Να μπορέσουμε, ως αρχαιολόγοι πια, να παίξουμε με την εικόνα σπάζοντας κάποιες ιεραρχίες οι οποίες είναι γερά θεμελιωμένες στην αρχαιολογική πρακτική στην Ελλάδα, σπάζοντας τρόπους επικοινωνίας [...] και να πάμε λίγο παρακάτω τη σχέση αρχαιολόγων και τοπικής κοινότητας».

Έχοντας αντίληψη των καλά θεμελιωμένων στερεοτύπων που υπάρχουν σχετικά την αρχαιολογία, την αυθεντία του ερευνητή αρχαιολόγου που κατέχει την απόλυτη αλήθεια για το παρελθόν, προσπαθούν να φέρουν τα κοινά κοντά στην πραγματικότητα της δημιουργίας της αρχαιολογικής γνώσης, στον ρευστό χαρακτήρα της και στα ερωτηματικά που θέτει:

«Γιατί η εικόνα που έχουν οι άνθρωποι, το κοινό, για την αρχαιολογία είναι κάτι πάρα πολύ συγκεκριμένο που βγαίνει μέσα από την σχολική εμπειρία, μέσα από τον τρόπο που παρουσιάζεται η αρχαιολογία στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. [...] Η πραγματικότητα της αρχαιολογικής δουλειάς είναι κάτι λίγο διαφορετικό. Η δουλειά σε μια ανασκαφή είναι μια δημιουργική δουλειά, είναι μια δουλειά η οποία δεν έχει να κάνει με δεδομένα και σίγουρες απαντήσεις, αλλά έχει να κάνει με μια πολύ σωματική δουλειά, ένα σκάψιμο το οποίο συνεχώς θέτει ερωτήματα ενώ σκάβεις και ερμηνεύει, σχεδόν δημιουργεί μνημεία στο χώρο. Το πιο ουσιαστικό, νομίζω, που βγαίνει από τη συμμετοχή των καλλιτεχνών είναι να σπάσεις αυτό το τόσο γερά εμπεδωμένο στο κοινό - και σε αυτούς πια - ότι είμαστε κάποιοι οι οποίοι πάμε και βρίσκουμε δεδομένα πράγματα μέσα στο χώμα, τα οποία τα φέρνουμε στο φως και αυτά λένε απόλυτες αλήθειες, τις οποίες εμείς μετά τις καταγράφουμε και τις μεταφέρουμε στο κοινό, αλλά ουσιαστικά να συστήσουμε σε αυτούς την αρχαιολογική πρακτική ως μια διαδικασία που εμπεριέχει ένα μεγάλο ποσοστό υποκειμενικότητας και ως μια ερμηνευτική διαδικασία».

Αυτού του είδους η διαδικασία, αλλά και η ουσιαστική επικοινωνία με τους ανθρώπους της περιοχής, απαιτεί φυσικά χρόνο και κόπο. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και το πρόγραμμα της Κουτρουλού Μαγούλας, τόσο το αρχαιολογικό/εθνογραφικό όσο και οι περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας που παρουσιάζονται ανά τα χρόνια. Όπως αναφέραμε ήδη, η επιλογή μικρού αριθμού θέσεων για την παρουσίαση των περφόρμανς είναι απόλυτα συνειδητή ακριβώς για αυτό τον λόγο, για την δημιουργία μιας ουσιαστικής επικοινωνίας με την κοινότητα της περιοχής. Επίσης, η επιλογή ανασκαφών εν ενεργεία και η εργασία σε αυτές δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για να γίνει κανείς μέλος μιας ομάδας ντόπιων λόγω της εργασίας τους στην περιοχή. Ένα σημαντικό κομμάτι δημιουργίας αυτών των περφόρμανς, πέρα από το υλικό και τα ημερολόγια των ανασκαφών, είναι το υλικό που δίνουν οι κάτοικοι μέσα από τις συνεντεύξεις που πραγματοποιούν μαζί τους τα μέλη της ομάδας. Συμμετέχουν

με αυτό τον τρόπο στη ζωή του τόπου, τον γνωρίζουν και συλλέγουν χρήσιμο υλικό για την περφόρμανς που συνομιλεί ενεργά με το υλικό των ανασκαφών καθόλη την διάρκεια των περφόρμανς. Στις παραστάσεις εντάσσονται τόσο αυτούσια ηχητικά αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις αλλά και ιστορίες της περιοχής που αφηγούνται πλέον οι ίδιοι οι περφόρμερς. Παρατίθεται εδώ ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από τα «Ρούχα», όπου ο Θεός συνομιλεί με την Ίριδα Τζαχίλη, ενώ στη συνέχεια ακούγονται αποσπάσματα από συνεντεύξεις με γυναίκες της Θηρασίας:

«- Τελετουργικό ρούχο υπάρχει στο προϊστορικό Αιγαίο; Κάποιο ρούχο το οποίο κρατάμε για κάποια εξαιρετική περίπτωση;

- Υπάρχουν ρούχα τα οποία κατασκευάζονταν ειδικά για να λάβουν τη θέση τους σε μία τελετουργία. Συνήθως οι τελετουργίες έπαιρναν την μορφή πομπής, δηλαδή μία τελετουργική μεταφορά από ανθρώπους [...] επαναλαμβανόμενη χρονικά και μορφολογικά κίνηση, με κάποιο περιεχόμενο υψηλότερο από αυτό που βλέπουμε και οπωσδήποτε ένα κοινό. Υπήρχαν τέτοια ενδύματα που μετέφεραν συνήθως άνδρες, όπως βλέπουμε στη τοιχογραφία της Σαντορίνης [...]

- Αυτό είναι στην τελετουργία το ρούχο ως λατρευτικό αντικείμενο [...] Αυτό που καταλαβαίνω είναι ότι είμαστε σε έναν κόσμο όπου το ρούχο δεν είναι απλά κάτι χρηστικό αλλά φορτίζεται συμβολικά...

- Απολύτως.

- Στον βαθμό που φτάνει να γίνεται αντικείμενο λατρείας.

- Και συμβολισμού.

[...]

(ακούγονται γυναικείες φωνές)

- Δεν ήταν καθημερινής χρήσης ρούχα. Ήτανε για γάμους, για τελετές, δεξιώσεις, με τουαλέτες, με νυφικά...

- Το νυφικό ή Δευτέρα μέρα έπρεπε να το ράψεις ή Τετάρτη [...] Ήτανε πάρα πολύ ωραίο, πάρα πολύ ωραίο. Μου τα' χε ψωνίσει ο άντρας μου από τον Πειραιά και μου' χε φέρει ταφτά άσπρο. Τέτοιο ωραίο ύφασμα! Πάρα πολύ ωραίο ύφασμα! Το χάρηκα! Μου το φτιαξε πάρα πολύ ωραίο και το χάρηκα.»

Η κυρία Κόπακα μας μιλά αναλυτικά για την κοινότητα της Γαύδου, που γνωρίζει ήδη από την αρχή του ερευνητικού προγράμματος του Πανεπιστημίου Κρήτης τη δεκαετία του 1990 και για το πώς αντέδρασε στην δημιουργία της περφόρμανς «Γαύδος: Το σπίτι» που συμπεριέλαβε τους ντόπιους πολύ ενεργά. Πρόκειται για έναν πολύ γερασμένο πληθυσμό, απομονωμένο σημαντικά, που ήταν νησιώτες και ζούσαν από την θάλασσα. Η ομάδα προσπάθησε συνειδητά, από τα πρώτα χρόνια εργασίας της στο νησί, να προσαρμοστεί στο περιβάλλον, χωρίς να φανε επιθετική προς τους ντόπιους:

«Είμαστε μεγάλες ομάδες, στην επιφανειακή έρευνα, ήμασταν 20-25 άτομα με τους φοιτητές. Μας παρακολουθούσαν, λοιπόν, να τρέχουμε αριστερά-δεξιά με τις πυξίδες μας, χωρίς να μιλάμε, χωρίς να ξέρουμε ποιοι είμαστε καλά-καλα και απλώς μας παρατηρούσαν. Μετά όταν είδαν ότι 'ντάξει είμαστε ήσυχοι, άρχισαν και αυτοί να ανοίγονται σιγά-σιγά. Και έκτοτε υπάρχει ένας αλληλοσεβασμός. Δηλαδή παλιά υπήρχαν φίλοι, άλλοι, όχι αρχαιολόγοι και μας έλεγαν “βρε σε άλλους τόπους τους αρχαιολόγους τους πετούν στην θάλασσα και εσάς σας αγαπούν τόσο; Τι έχετε κάνει;” Απλώς δεν παραβιάσαμε τίποτα. Απλώς πήγαμε, ξέραμε ότι ήμασταν προσκεκλημένοι τους, ξέραμε ότι είναι δικός τους ο τόπος. Και αυτό το λέω στα παιδιά πριν έρθουν στη Γαύδο. Τους λέω ότι πάμε σε έναν τόπο με λίγους ανθρώπους που μας υποδέχονται σαν δικούς τους, επειδή έχουμε μία αλληλοεκτίμηση. Ξέρουν ότι θέλουμε το καλό του τόπου τους, χωρίς περίσσειες φιλοδοξίες, συμφέροντα. Είμαστε εκεί λίγο σαν αυτούς. Αυτό, λοιπόν, το κλίμα τα παιδιά το δέχονται αμέσως και είναι πολύ προσεκτικά. Δηλαδή σέβονται τους ντόπιους και οι ντόπιοι είναι πια ανοιχτοί μαζί τους. Έτσι, ο Ευθύμης δεν είχε κανένα πρόβλημα, όπως δεν έχει και κανένα άλλο από τα παιδιά που έρχονται χρόνια. Ο Ευθύμης έρχεται τώρα 20 χρόνια στη Γαύδο».

Ο χρόνος, επομένως, και το ότι ο Θεός ανήκε στην ανασκαφική ομάδα της Γαύδου για χρόνια, βοήθησε σημαντικά ώστε οι άνθρωποι του νησιού να δεχθούν να παραχωρήσουν τις συνεντεύξεις που χρησιμοποιήθηκαν στην περφόρμανς. Επίσης, η δημιουργία ενός πλαισίου αλληλοσεβασμού αρχαιολόγων και ντόπιων, ήδη από την δημιουργία του ερευνητικού προγράμματος, έθεσε τις βάσεις για αυτή την δεκτικότητα των κατοίκων.



Εικόνα 16: Τα Ρούχα. Συνεντεύξεις στη Θηρασία (φωτ. Ε. Θεού)

Στο «Γεύμα» οι δύο περφόρμερς, Θεού και Θανάσης Δεληγιάννης, φτάνουν να αναπαραστήσουν ένα μικρό μάθημα, όπου ο «ντόπιος» Δεληγιάννης μαθαίνει στον «αρχαιολόγο» Θεού ένα τοπικό τραγούδι σε σχέση με το φαγητό. Αυτή η ανατροπή πάνω στην προέλευση της γνώσης που δεν έρχεται πλέον από τον αρχαιολόγο στον μη ειδικευμένο κάτοικο αλλά το αντίθετο, παίζει, όπως επιζητά και ο Θεού με την σχέση ιεραρχίας επιστημονικής κοινότητας και κοινού. Φανερώνει μία εκπαιδευτική διαδικασία που ξεκινά από τον ντόπιο, που γνωρίζει τον τόπο του, την παράδοση και το πολιτιστικό προϊόν του και το μεταδίδει στον αρχαιολόγο, που υποτίθεται ότι κατέχει την γνώση μέσα από την έρευνα. Εδώ παρατίθεται ένα απόσπασμα από την περφόρμανς «Το γεύμα» σχετικά με την παρασκευή της λειτουργιάς (του προσφόρου) στο Νέο Μοναστήρι Φθιώτιδας, κοντά στη Κουτρουλού Μαγούλα:

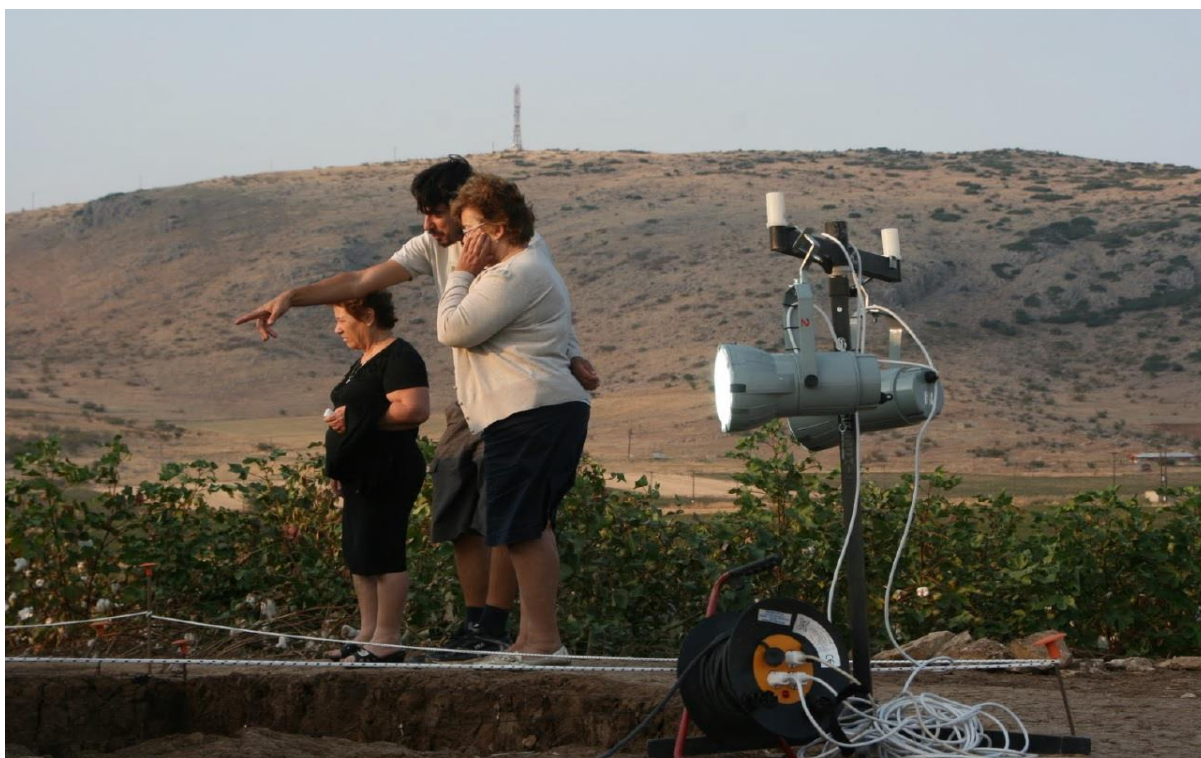
«- Φτιάχνουμε, φτιάχνουμε λειτουργιά όπως είναι αυτό εδώ. Φτιάχναν ψωμί και το πατούσαν με το πχάστρα. Έχουν ένα που γράφει “Ιησούς Ναζωραίος Βασιλεύς Ιουδαίων”. Αυτά. Είδες έχει ένα τόσο δα τετραγωνάκι με έναν σταυρό, που πατάει εκεί και έφτιαχναν αυτές τις λειτουργίες. [...] Αυτές τις είχαν για συγχώριο. Αυτός που πέθαινε τον έδιναν λειτουργιά για να τον συγχωρέσει.

- Αυτές πως τις φτιάχναν;

[...]

- Όπως είναι το σκέτο ψωμί. Και τα πέρνανε και φτιάχνανε στρογγυλά. [...] Αν ήταν ο άλλος από μακριά, όλη την ημέρα να είναι στην κηδεία και αυτά, δεν θα πεινούσε; Δεν θα τον πρόσφερε κάτι για να φάει; Καλά, ένας χωριανός θα πήγαινε στο σπίτι. Αυτός που ήταν μουσαφίρης έξω, κάτι θα τον έδινε να φάει. Μάλλον θα έφτιαχναν πλιγούρι. Αυτά... Και εμείς εδώ δεν τα θυμόμαστε και πολύ αυτά τα χρόνια τα παλιά. Αυτά.»

Στην βιντεοσκόπηση της παράστασης στην αρχαιολογική θέση της Κουτρουλού Μαγούλας, βλέπουμε τον σκηνικό χώρο που έχει δημιουργηθεί για τους δύο ηθοποιούς, μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε και να ακούσουμε και το κοινό που παρακολουθεί. Άνθρωποι όλων των ηλικιών με γηραιότερους αλλά και πολλά παιδιά κάθονται στις πρώτες σειρές, παρακολουθούν, γελούν, ακούν τους εαυτούς τους, τα λεγόμενα τους, τις συνταγές τους να παρουσιάζονται μέσα στην παράσταση αυτή. Σε κάποια σημεία, μάλιστα, παρατηρούμε θεατές που κινούνται πίσω, γύρω από τους περφόρμερς, χωρίς κάποια συστολή ότι παρακολουθούν κάτι ξένο που δεν θα πρέπει να ταραξουν. Σε αυτό συμβάλλει και το ότι περφόρμερς, χώρος και κοινό φωτίζονται εξίσου. Δεν δημιουργείται μία αίσθηση παραβίαστος ανάμεσα στα δύο, όπως κατά κανόνα συμβαίνει σε μία θεατρική σκηνή. Αυτό συνέβη εν μέρει γιατί για τον φωτισμό της παράστασης, προσλήφθηκε ο άνθρωπος που φώτιζε



Εικόνα 17: Καθοδηγώντας τους θεατές (φωτ. Θ. Δεληγιάννης)

τα τοπικά πανηγύρια και που θεώρησε δεδομένο πως «οι άνθρωποι δεν θα βλέπουν αλλιώς». Δημιουργείται, λοιπόν, μία περφόρμανς, που στην ολότητά της ανήκει στην ίδια την κοινότητα.

Εκεί σταματά και η γνώση μας σχετικά με το πώς προσέλαβε το συγκεκριμένο κοινό αυτές τις περφόρμανς. Αντίστοιχα, δεδομένου ότι δεν υπάρχουν άλλες καταγραφές και ότι δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ μία έρευνα κοινού στην Γαύδο, περιοριζόμαστε σε αυτή την εργασία στα λεγόμενα της ίδιας της Κόπακα. Η ίδια αναφέρει πως ήρθαν και παρακολούθησαν την περφόρμανς και τις δύο φορές που αυτή παρουσιάστηκε, πως ενθουσιάστηκαν και κάθισαν να συζητήσουν πάνω σε αυτή. Αυτό, όπως λέει, είναι και το καταπληκτικό όταν οι αρχαιολογικοί χώροι γίνονται θίασοι, «ακουμπούν άμεσα αυτούς τους ανθρώπους», γιατί ακούν ιστορίες που τους αφορούν, εμπειρίες κοινές (όπως το τσίμπημα των σκορπιών που συναντά κανείς στο νησί), ομοιότητες που αναδεικνύονται και με τα δεδομένα που φέρνει στο φως η αρχαιολογική έρευνα. Στη συνέχεια παρατίθεται ένα απόσπασμα από το «Γαύδος: Το σπίτι»:

«Στρώση 1, στρώση 2, στρώση 3, στρώση 4 [...] δωμάτιο 1, δωμάτιο 2, δωμάτιο 3, δωμάτιο 4,5,6,7,8. Το δωμάτιο του Νίκου, το δωμάτιο της Πόπης, το δωμάτιο της Αργυρώς, στα δυτικά του κτιρίου, στα βόρεια του κτιρίου, στα νότια του κτιρίου, το δωμάτιο με τα τριβεία, το δωμάτιο με το πιθάρι, το καμένο δωμάτιο, η βραχοσκεπή [...]

Κάτω ακριβώς από τις παρυφές του κτιρίου στα Καταλύματα της Γαύδου, στην απότομη πλαγιά προς το ρέμα του Χριστού βρίσκεται, γκρεμισμένη σήμερα, βραχοσκεπή. Το μικρό αυτό σπήλαιο πρέπει να φιλοξένησε ανθρώπινες δραστηριότητες που σχετίζονται με τη φωτιά. Στόχος της ανασκαφής μας εδώ φέτος είναι η διερεύνηση αυτής της βραχοσκεπής καθώς και της πιθανής της χρήσης.

[...]

(αναπαράσταση τμήματος συνέντευξης)

- Οι βραχοσκεπές τι είναι; Γιατί τις είχατε;
- Ήτανε για αποθήκες και άχυρα και βάζαμε τους καρπούς και τα λοιπά. Τρόφιμα δικά μας, τα 'χαμε εκεί, πατάτες, τα κρεμμύδια, ήτανε δροσερά.
- Και τα λάδια ας πούμε;
- Ναι, ναι ήτανε έτσι... Και για τα ζώα, ξέρω γω, ήταν η μισή σπηλιά και το άλλο μισό το 'χανε μισοχτίσει, ένα πράγμα, πως να σου πω, σαν ημικύκλιο και έκλεινε τη σπηλιά.»

Αυτή ακριβώς η σύνδεση με την προσωπική εμπειρία τους, και το ότι η τελευταία είναι άξια να ακουστεί και να συμπεριληφθεί μέσα σε μία περφόρμανς και, κατ' επέκταση, στην ίδια την αρχαιολογική έρευνα, δημιούργησε ενδιαφέρον στους ανθρώπους της κοινότητας που το παρακολούθησαν:

«Νιώθουν και αυτοί πρωταγωνιστές εν τέλει σε ένα επιστημονικό πλαίσιο που συνήθως δεν κάνει τους ντόπιους πρωταγωνιστές. Αντίθετα, τους αφήνει λίγο απ' έξω σαν να είναι άλλου παπά ευαγγέλιο, που δεν είναι [...] Σαν να ήταν το κοινό, έτοιμο από καιρό, σαν να είχε έρθει ένα πλήρωμα του χρόνου. Και ήταν έτοιμοι να καθίσουν εκεί και να συμμετάσχουν σε μία περφόρμανς. Ενώ δεν ήταν αυτονόητο, πριν από αυτό δεν ήταν αυτονόητο. Δεν είχαν μάθει ότι στις ανασκαφές μπορεί να παίζει και θέατρο. Νόμιζαν ότι οι αρχαιολόγοι έκαναν τα διάφορα τρελά δικά τους, πολύ αυστηρά και πολύ απαγορευμένα σχεδόν. Εσύ πλησίαζες μόνο όταν ο αρχαιολόγος σε προσκαλούσε για να σου κάνει ξενάγηση. Ή περνούσες και οι αρχαιολόγοι σου έλεγαν “no photos, no photos”. Παλιά, είχαν τη μανία ότι όλοι θα δημοσίευαν την ανασκαφή τους. Δηλαδή αυτούς τους αυστηρούς κλειστούς χώρους, το θέατρο καταφέρνει και τους ανοίγει. Και οι άνθρωποι πολύ εύκολα ανήκουν σε αυτό, δεν είναι απέξω».

Φυσικά, εκτός από το αρχαιολογικό ενδιαφέρον, ας μην ξεχνάμε πως για κοινότητες που ζουν στην επαρχία, και ειδικά τόσο απομονωμένα όσο οι κάτοικοι της Γαύδου, η επαφή με την σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή, δεν είναι καθόλου δεδομένη. Το αντίθετο. Μέσα από αυτές τις περφόρμανς, δηλαδή, δίνεται η ευκαιρία και για μία αποκέντρωση της καλλιτεχνικής παραγωγής. Το καλλιτεχνικό προϊόν δεν ταξιδεύει απλά, όπως μπορεί να συμβαίνει με την περιοδεία μιας παράστασης στην ελληνική επαρχία, αλλά δημιουργείται, γεννιέται στον ίδιο τον τόπο και από την ίδια την κοινότητα στην οποία παρουσιάζεται. Αυτή η αποκέντρωση,

όπως μπορεί να λειτουργήσει ωφέλιμα για έναν ηθοποιό, κατασκευάζοντας εναλλακτικές συνθήκες για να δημιουργήσει, έτσι ωφέλιμα λειτουργεί και για το ίδιο το κοινό που θα την παρακολουθήσει, το εκθέτει σε μία καλλιτεχνική δημιουργία που τον αφορά προσωπικά και ανανεώνει τις σχέσεις του με τον τόπο του, την ιστορία του και την αρχαιολογική πρακτική.

Το κεντρικό ερώτημά όσον αφορά το ίδιο το κοινό είναι φυσικά αν έχει εκπονηθεί ποτέ έρευνα κοινού, προκειμένου να είναι μετρήσιμος ο αντίκτυπος αυτών των performances στις κοινότητες που παρουσιάζονται. Ειδικά σε ένα πλαίσιο ερευνητικό και με δομημένη μεθοδολογία, όπως η αρχαιολογία, η έρευνα κοινού είναι σχεδόν αναγκαίο εργαλείο για την αξιολόγηση αυτού του υβριδικού ερευνητικού προγράμματος. Σχετικά με την περίπτωση της Γαύδου, η κυρία Κόπακα μας ενημερώνει πως όχι, δεν έγινε ποτέ κάποια τέτοια απόπειρα, καθώς ο τόπος είναι μικρός και στην πραγματικότητα «πρόκειται για μία χούφτα ανθρώπων». Η αντίδραση υπήρξε άμεση και ορατή από την αρχαιολογική ομάδα. Αυτή η αντίδραση, άλλωστε, δικαιολογεί και την επιτυχία της συγκεκριμένης περφόρμανς που περιόδευσε σε διαφορετικούς χώρους, όπως μία οθωμανική οικία στο Ηράκλειο Κρήτης, και φεστιβάλ, όπως η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης το 2011.



Εικόνα 18: Γαύδος: Το σπίτι. Κρατικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, 6η Μπιενάλε (φωτ. Λ. Γραικός)

Αντίστοιχα ούτε το Μουσείο Μπενάκη, μετά την συνεργασία με τον Θέου, δεν προχώρησε σε κάποια καταγραφή των εντυπώσεων του κοινού από τις περφόρμανς. Αυτό αποδίδεται φυσικά στους πολύ περιορισμένους πόρους του μουσείου που δεν του επιτρέπει αντίστοιχες κινήσεις, αλλά κυρίως στο γεγονός πως η εμπλοκή του περιορίστηκε απλά στην διάθεση των χώρων και του προσωπικού που εργάζεται σε αυτούς. Η κυρία Πολίτου αναφέρει, πάντως, πως υπήρξαν επισκέπτες που παρακολούθησαν τα «Ρούχα» και βρήκαν την περφόρμανς ενδιαφέρουσα ή δήλωσαν πως τους άρεσε πολύ. Εκεί σταμάτησε και η ανατροφοδότηση, στα σχόλια που έγιναν μετά το τέλος των παραστάσεων, στην πραγματικότητα μέσα σε μία μέρα.

Την πληρέστερη, όμως, απάντηση σχετικά με την πιθανότητα να οργανωθεί μια έρευνα κοινού, την παίρνω από τον ίδιο τον Θέου. Ο ίδιος παραδέχεται πως αρχαιολογικά η έρευνα κοινού είναι μία διαδικασία απολύτως θεμιτή και μεθοδολογικά επιβεβλημένη στην περίπτωση της αρχαιολογικής εθνογραφίας. Όμως, εκτός από έρευνα, το θέατρο/αρχαιολογία είναι και μία καλλιτεχνική περφόρμανς. Και ο ίδιος ο Θέου εκτός από αρχαιολόγος είναι και ηθοποιός. Και ενώ, πράγματι, αν μιλούσαμε για μία αμιγώς αρχαιολογική ερευνητική διαδικασία, θα έπρεπε να απευθυνθεί στους θεατές, στην κοινότητα προκειμένου να καταγράψει «αν αυτό που λέει πως κάνει, το κάνει όντως», στην θεατρική πρακτική αυτό δεν συναντάται σχεδόν ποτέ. Ακριβώς επειδή το καλλιτεχνικό προϊόν αφήνεται στα κοινά που



Εικόνα 19: Το Γεύμα. Έρευνα - μάθημα μαγειρικής στο Νέο Μοναστήρι (φωτ. Ε. Θέου)

παρακολουθούν και στις ερμηνείες που θα δώσουν, «στο πως θα ζήσει στις μνήμες των ανθρώπων», είναι μία αμήχανη διαδικασία να επιστρέψει κανείς σε αυτό και να αναζητήσει συγκεκριμένες απαντήσεις από το κοινό που την παρακολούθησε. Παραδέχεται, πάντως, πως το ιδανικό πεδίο για μία τέτοια ερευνητική διαδικασία θα ήταν η Κουτρολού Μαγούλα, όπου θα μπορούσε να καταγραφεί η εμπειρία της κοινότητας μετά από 15 περίπου χρόνια παρουσίας και δράσεων του προγράμματος εκεί. Μία απόπειρα έγινε από την Ηλέκτρα Αγγελούλου, η οποία κατέγραψε συνεντεύξεις με γυναίκες των γειτονικών χωριών που είχαν πάρει μέρος σε μία από τις περφόρμανς της.



Εικόνα 20: Γαύδος: Το σπίτι. Περφόρμανς στα Καταλύματα (φωτ. Χρ. Παπούλια)

Παρόλο, λοιπόν, που δεν έχει πραγματοποιηθεί μία στοχευμένη και οργανωμένη έρευνα κοινού προκειμένου να διερευνηθεί τον αντίκτυπο που έχουν αυτά τα προγράμματα περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στις κοινότητες στις οποίες παρουσιάζονται, καταγράφεται ένα γενικότερα θετικό κλίμα ως προς την πρόσληψή τους από τους ντόπιους, λόγω της εκπροσώπησής τους σε αυτές.

Πράγματι, αυτή η θετική πρόσληψη από τις διάφορες ομάδες κοινού ενισχύεται και από τα ευρήματα της συμμετοχικής παρατήρησης που διενεργήθηκε για την συγκεκριμένη εργασία. Στην περίπτωση των «Ρούχων» στο Μουσείο Μπενάκη μπορεί να μην μιλάμε για μία

συγκεκριμένη τοπική κοινότητα που σχετίζεται με έναν αρχαιολογικό χώρο, μιας και η παράσταση αφορούσε το αθηναϊκό κοινό, είχαμε όμως έναν αριθμό επισκεπτών, που παρακολουθούσαν με ενδιαφέρον τις συλλογές φορεσιών από όλη την Ελλάδα του μουσείου Μπενάκη να ανοίγονται μπροστά τους σε μία πολύ προσωπική «υβριδική» ξενάγηση από την κα Πολίτου. Ο μικρός χώρος όπου εξελίχθηκε η περφόρμανς, μπροστά από τις προθήκες και ο μικρός αριθμός των θεατών, δημιούργησε μία προσωπική αφήγηση που αφορούσε τον θεατή, ήταν σχεδόν μία συνομιλία των θεατών ένα προς ένα με τον ίδιο τον Θεό που «έσπαγε» τον τέταρτο τοίχο και μιλούσε απευθείας σε αυτούς. Η περφόρμανς των «Ρούχων» μπορεί να χαρακτηριστεί ίσως και η πλέον επιτυχημένη από αυτή την άποψη, καθώς ο μονολογικός χαρακτήρας της βοηθούσε να βυθιστούμε στην αφήγηση του πρωταγωνιστή και να βλέπουμε την πραγματικότητα με την δική του ματιά. Άλλωστε, οι πρώτες λέξεις του κειμένου ήταν:

«Βαθιά στο χόμα και βαθιά στο σώμα μου θα πάω να βρω ποιος είμαι».

Αυτή η φράση συνοψίζει ίσως το σύνολο της περφόρμανς, που επιχείρησε μία καταβύθιση στην ιστορία του ενδύματος και, στην πραγματικότητα, στην προσωπική ιστορία μας και την ιστορία του σώματός του καθενός μας, που τόσο έντονα σημαδεύουν τα ρούχα. Στις συζητήσεις με την κυρία Πολίτου που διέκοπταν ανά διαστήματα την περφόρμανς, οι θεατές έστρεφαν το κεφάλι, αναζητούσαν, προσπαθούσαν να παρατηρήσουν τα ενδύματα του χώρου στα οποία γινόταν αναφορά κάθε φορά. Με αφετηρία τις αγνύθες, τα σφονδύλια που βρέθηκαν στην αρχαιολογική θέση της Κοίμησης στη Θηρασία, ο Θεός άντλησε υλικό από τους ανθρώπους της περιοχής και δημιούργησε μία περφόρμανς που πρακτικά συνόψιζε την ιστορία του ίδιου του ενδύματος και έβρισκε κοινό έδαφος στην αντίληψη όλων μας για το ένδυμα, είτε αναφερόταν σε ρούχα καθημερινά, στρατιωτικά, ειδικών περιστάσεων, ρούχα ύπνου, ρούχα για την νυχτερινή μας έξοδο, και φυσικά ρούχα ανασκαφής:

«Ας σταθούμε εδώ, ας επιχειρήσουμε, σήμερα, μια ονειροπόληση του σφονδυλιού, μια καταβύθιση στις μνήμες που βρίσκονται εγκλωβισμένες μέσα στους πόρους του πηλού. Το σφονδύλι...»

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, βλέπουμε πράγματι, πως το ενδιαφέρον της ομάδας που δημιουργεί την περφόρμανς, και της αρχαιολογικής κοινότητας, κατ' επέκταση, για τους ντόπιους, λειτουργεί και αντίστροφα με τους κατοίκους των εκάστοτε περιοχών να συμμετέχουν ενεργά στην δημιουργία των performances, να τις απολαμβάνουν και να νιώθουν μία εκπροσώπηση, μία παρουσία στο καλλιτεχνικό και αρχαιολογικό γίγνεσθαι. Ακόμη και

όταν αναφερόμαστε σε ένα πιο γενικό κοινό, όπως στην περίπτωση του Μουσείου Μπενάκη, η αφήγηση προσαρμόζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να εντάσσεται υλικό με το οποίο μπορεί να ταυτιστεί ο καθένας μας π.χ. οι φορεσιές διαφορετικών περιοχών της Ελλάδας.

Παρόλο που μια έρευνα κοινού θα φώτιζε σίγουρα σε βάθος την αντίληψη που έχει το κοινό κατά την συμμετοχή σε μια τέτοια περφόρμανς, έχουμε στη διάθεσή μας έναν όγκο δεδομένων που προκύπτουν είτε από την δημιουργία των κειμένων, είτε από την συμμετοχή των ντόπιων σε αυτά που μας δημιουργεί ένα θετικό κλίμα ως προς την πρόσληψη αυτών των performances από τις κοινότητες. Σίγουρα πάντως τις παρακολουθούν με κάποιο ενδιαφέρον. Αυτό μαρτυρά και η ενεργή συμμετοχή των κατοίκων της περιοχής γύρω από την Κουτρολού Μαγούλα που συμμετέχουν ή παρακολουθούν τις παραστάσεις που ανεβαίνουν ανα διαστήματα ακόμη εκεί.



Εικόνα 21: Γλέντι μετά την περφόρμανς στην Κουτρολού Μαγούλα (φωτ. T. Loughlin)

4. Το νομικό πλαίσιο χρήσης των αρχαιολογικών χώρων

Φυσικά, δεν θα μπορούσαμε να διεξαγάγουμε μια έρευνα για τις περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας χωρίς να διερευνήσουμε σε βάθος το κανονιστικό πλαίσιο που ρυθμίζει την χρήση των αρχαιολογικών χώρων. Σε αντίθεση με άλλα είδη site-specific περφόρμανς, η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας επιβάλλεται να λειτουργήσει μέσα στο πλαίσιο που θέτει ο νόμος τόσο για τις αρχαιότητες και τις αρχαιολογικές θέσεις, όσο και για την ίδια την αρχαιολογική έρευνα. Προκειμένου να αντιληφθούμε πώς λειτουργεί το συγκεκριμένο σύστημα κανόνων, μελετήθηκε ο αρχαιολογικός νόμος σχετικά με τις πολιτιστικές ή άλλες εκδηλώσεις που πραγματοποιούνται σε οργανωμένους αρχαιολογικούς χώρους, όπως περιγράφεται στο άρθρο 46 του νόμου 3028 του 2002 και όπως ερμηνεύεται από τον έμπειρο νομικό Δημήτρη Παπαπετρόπουλο, επίτιμο Αντιπρόεδρο του Νομικού Συμβουλίου του Κράτους και επί σειρά ετών Προϊσταμένου της Νομικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Πολιτισμού. Παράλληλα, μέσα από τις συνεντεύξεις που διενεργήθηκαν σχηματίστηκε μία εικόνα για τους τρόπους με τους οποίους εφαρμόζεται ο νόμος στην περίπτωση αυτών των performances.

Η αναφορά που κάνει ο αρχαιολογικός νόμος σχετικά με την πραγματοποίηση εκδηλώσεων πολιτιστικού χαρακτήρα εντός των αρχαιολογικών χώρων συνοψίζεται στην πραγματικότητα στο παρακάτω εδάφιο:

«Ορίζονται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού και Αθλητισμού, η οποία εκδίδεται ύστερα από γνώμη του αρμόδιου κατά περίπτωση Συμβουλίου οι πολιτιστικές ή άλλες εκδηλώσεις που μπορούν να πραγματοποιούνται σε αυτούς, συμβατές με τον χαρακτήρα τους ως μνημείων, προστατευόμενων χώρων ή μουσείων και οι όροι, οι προϋποθέσεις, η διαδικασία και το όργανο χορήγησης άδειας για την πραγματοποίηση εκδήλωσης ή για την παραχώρηση της χρήσης ενός ή περισσότερων αρχαιολογικών χώρων, ιστορικών τόπων, ακίνητων μνημείων ή μουσείων για την πραγματοποίηση πολιτιστικών ή άλλων εκδηλώσεων.

[...]

2.α Η άδεια για την πραγματοποίηση πολιτιστικών ή άλλων εκδηλώσεων ή για την παραχώρηση της χρήσης μουσείων που ανήκουν στο Δημόσιο, ακινήτων μνημείων, οργανωμένων αρχαιολογικών χώρων και ιστορικών τόπων, προκειμένου να πραγματοποιηθούν πολιτιστικές ή άλλες εκδηλώσεις, χορηγείται έναντι τέλους που καταβάλλεται στο Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων (Τ.Α.Π.)»

Ο Παπαπετρόπουλος ερμηνεύει το συγκεκριμένο εδάφιο ως εξής⁶⁷:

⁶⁷ Παπαπετρόπουλος, 2017, 210-223.

«Μέσα από το συγκεκριμένο άρθρο καθορίζονται για το σύνολο ή κατηγορία των οργανωμένων αρχαιολογικών χώρων, οι πολιτιστικές ή άλλες εκδηλώσεις που μπορούν για πραγματοποιούνται στους χώρους αυτούς, οι οποίες πρέπει να είναι συμβατές με τον χαρακτήρα αυτών, ως μνημείων, ή ως προστατευόμενων χώρων. Η πραγματοποίηση πολιτιστικών εκδηλώσεων συμβατών με τη φύση και τον χαρακτήρα των, ως άνω, μνημείων και προστατευόμενων χώρων, επιτρέπεται μόνον: [...] δ) Όταν οι εκδηλώσεις αυτές συνάδουν με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του μνημείου, δεν αντίκεινται στον αρχικό προορισμό του και είναι επιπέδου αρμόζοντος στο μνημείο.»

Η συγκεκριμένη ερμηνεία αφήνει φυσικά πολλά ερωτήματα. Ποιες είναι οι εκδηλώσεις που *συνάδουν* με τον χαρακτήρα του εκάστοτε μνημείου; Και, κυρίως, ποιες κρίνονται ως *επίπεδου αρμόζοντος* ώστε να παρουσιαστούν σε αυτό; Ο Γώγος, στο άρθρο του «Η άμεση επαφή των πολιτών με τους αρχαιολογικούς χώρους και τα μνημεία: Πρόβλεψη και χρήση» (Γώγος 2004), αναφέρει πως στην πραγματικότητα ο νόμος επιτρέπει στον εκάστοτε υπουργό πολιτισμού να αποφασίσει για την χρήση του αρχαιολογικού χώρου, μετά από γνωμοδότηση του αντίστοιχου συμβουλίου, στην συγκεκριμένη περίπτωση του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου (Κ.Α.Σ.). Αυτή η δυνατότητα χαρακτηρίζεται από την *ευρεία διακριτική ευχέρεια* του υπουργείου να δράσει, έχοντας ως προτεραιότητα την αποφυγή φθοράς του εκάστοτε μνημείου «ακολουθώντας μία πολιτική άκρας προφύλαξης». Παρόλ' αυτά, ο νόμος προνοεί για την ένταξη των μνημείων στην σύγχρονη κοινωνική ζωή, θεσμοθετώντας την χρήση αρχαιολογικών χώρων για πολιτιστικές εκδηλώσεις⁶⁸. Η απουσία συγκεκριμένων κριτηρίων για την διάθεση των οργανωμένων αρχαιολογικών χώρων για πολιτιστικές δραστηριότητες επηρεάζει στο ίδιο πλαίσιο και το Κ.Α.Σ., καθώς δεν θέτει ένα σαφές πλαίσιο κανόνων για την ρύθμιση αυτών των δραστηριοτήτων. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, πως επαφίεται στην ευχέρεια των φορέων, από το ίδιο το Υπουργείο έως εκτελεστικούς φορείς, όπως οι κατά τόπους Εφορείες αρχαιοτήτων, να ρυθμίσουν και να ορίσουν πώς θα χρησιμοποιηθούν οι αρχαιολογικοί χώροι τους οποίους διαχειρίζονται. Προβλέπεται επιπρόσθετα και ένα τέλος, ένα χρηματικό ποσό που καταβάλλεται από τον φορέα που κάνει την αίτηση για χρήση αρχαιολογικού χώρου στον Οργανισμό διαχείρισης και ανάπτυξης πολιτιστικών πόρων (ΟΔΑΠ), το ύψος του οποίου ορίζεται και πάλι σε επίπεδο Υπουργείου.

Επομένως, πώς προσαρμόζονται και κυρίως πώς πραγματοποιούνται οι περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας σε αυτό το πλαίσιο; Πώς επιτρέπεται η χρήση των εκάστοτε αρχαιολογικών χώρων; Εδώ, κατά τον Θεού, διαφαίνονται δύο λύσεις : η μία είναι, φυσικά, οι

⁶⁸ Γώγος, 2004. 13-16.

αρχαιολογικές ανασκαφές εν ενεργεία που λειτουργούν υπό την εποπτεία ερευνητικών φορέων, όπως πανεπιστήμια ή ξένες σχολές, και η δεύτερη είναι το πρόγραμμα του Υπουργείου Πολιτισμού «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός», που ήδη αναφέραμε.

Ξεκινώντας από το δεύτερο, ο Θέου, όπως αναφέρθηκε ήδη, θεωρεί πως το βασικότερο όφελος του συγκεκριμένου προγράμματος, πέρα από την οικονομική στήριξη των παραστάσεων, ήταν πως λύνει τα χέρια των καλλιτεχνών σε σχέση με τις Εφορείες αρχαιοτήτων και την γραφειοκρατία που υπάρχει ανάμεσα σε αυτούς και την χρήση ενός αρχαιολογικού χώρου για την δημιουργία μιας παράστασης. Αυτό είναι ίσως και το σημαντικότερο χαρακτηριστικό αυτού του προγράμματος, καθώς μπαίνει ανάμεσα σε καλλιτέχνες και Εφορείες ώστε να ρυθμιστεί η χρήση ενός αρχαιολογικού χώρου χωρίς να αναγκαστεί ένας καλλιτέχνης, ως ιδιώτης, να καταθέσει μία αίτηση χρήσης.



Εικόνα 22: Γαύδος: Το σπίτι. Περφόρμανς στα Καταλύματα (φωτ. Θ. Θωμαδάκης)

Ο ίδιος, όμως, ενώ έχει επιλέξει να συμμετάσχει στο συγκεκριμένο πρόγραμμα ήδη δύο φορές, προτιμά να εργάζεται σε ανασκαφές εν ενεργεία. Τον ρωτώ αν μία πανεπιστημιακή ανασκαφή του δίνει μεγαλύτερες ελευθερίες και δυνατότητες σε σχέση με την χρήση του αρχαιολογικού χώρου. Παρόλο που ο ίδιος λειτουργεί σε κάθε περίπτωση απόλυτα μέσα στους κανονισμούς και τα πρωτόκολλα της ανασκαφικής έρευνας, το πλεονέκτημα από την συμμετοχή στο ερευνητικό πρόγραμμα, π.χ. του Πανεπιστημίου Κρήτης στη Γαύδο ή το πρόγραμμα εθνογραφικής αρχαιολογίας στην Κουτρολού Μαγούλα, είναι ακριβώς το ότι

αποτελεί τμήμα του προγράμματος του Υπουργείου. Όταν, δηλαδή, δημιουργείται ένα αίτημα για την παρουσίαση μιας περφόρμανς στο χώρο της ανασκαφής, αυτή προέρχεται από έναν οργανωμένο φορέα που λειτουργεί και διαχειρίζεται τον αρχαιολογικό χώρο, από τον υπεύθυνο της ανασκαφής. Το ότι πρόκειται για ένα ερευνητικό και όχι απλά καλλιτεχνικό εγχείρημα, ενέχει χαμηλότερο κίνδυνο να απορριφθεί από όσο θα είχε εάν επρόκειτο για αίτηση ενός αυτόνομου καλλιτέχνη.

Μεγάλο ενδιαφέρον, βέβαια, παρουσιάζει το πώς παρουσιάστηκε, όχι και τόσο «αναίμακτα», για πρώτη φορά η περφόρμανς «Γαύδος: Το σπίτι» στην αρχαιολογική θέση στα Καταλύματα το 2012. το σχετικό απόσπασμα από την συνέντευξη με την κυρία Κόπακα που μιλά για την αντίδραση της αντίστοιχης Εφορείας με αφορμή την πρώτη παρουσίαση της περφόρμανς:

«Εγώ δέχτηκα... εμείς δεχτήκαμε επίθεση ότι “δεν μας είπατε ότι...” [...] Το μάθανε από τους δημοσιογράφους. Αυτό έγινε συνειδητά γιατί ξέραμε ότι θα μπλοκαριζόταν. Ήτανε πολύ νωρίς. Δηλαδή το παίξαμε λίγο... Δεν ενημερώσαμε. Κανονικά έπρεπε να ενημερώσουμε. Τα πανεπιστήμια δεν είναι αυτόνομα. Αυτά είναι εν μέρει του Υπουργείου Πολιτισμού. Αυτά που σκάβουμε, μεθαύριο που θα τελειώσουμε, θα είναι Υπουργείο Πολιτισμού. Άρα ισχύει ο αρχαιολογικός νόμος και άρα όλες οι δεσμεύσεις, οι αυστηρότητες, οι ρήτρες. Ναι, εμείς δεχτήκαμε μία επίπληξη που, εντάξει, δεν έφτασε σε δράμα [...] ότι έπρεπε να είναι ενημερωμένοι και να είχε ακολουθηθεί μία διαδικασία, η οποία ήξερα ότι θα καθυστερούσε, δεν ξέρω πόσο καιρό. Δεν θα γινόταν η παράσταση [...] Μπορεί να έχουν αναπτύξει τώρα μηχανισμούς, έτσι, που τότε δεν υπήρχαν.»

Παρόλο δηλαδή που επρόκειτο για μία ερευνητική δράση στο πλαίσιο ενός προγράμματος που είχε αναλάβει το Πανεπιστήμιο Κρήτης από την δεκαετία του 1990, η Εφορεία αρχαιοτήτων είχε - και έχει - στην πραγματικότητα τον τελευταίο λόγο στην ίδια την ανασκαφή και τις δράσεις που συνοδεύουν το ερευνητικό πρόγραμμα. Όπως ανέφερε και η Κόπακα, στο τέλος της ημέρας είναι απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού να εγκρίνει μία δράση που ξεκινά βέβαια από έναν εκπαιδευτικό και ερευνητικό φορέα, ένα πανεπιστήμιο, αλλά αφορά αρχαιολογικά τεκμήρια που βρίσκονται στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Πολιτισμού. Αναγνωρίζει, βέβαια, πως πλέον γίνονται βήματα προς μία πιο ερευνητική χρήση των αρχαιολογικών χώρων «γιατί και η Ευρωπαϊκή Ένωση δίνει προγράμματα που νοιάζονται για την δημόσια αρχαιολογία και για τις ντόπιες κοινότητες. Άρα και το υπουργείο πηγαίνει προς τα εκεί. Το ζήτημα είναι που θα φρενάρει. Προς το παρόν είμαστε καλά».

Αντίστοιχα ρωτώ την κυρία Πολίτου, αν η διοίκηση του μουσείου Μπενάκη είναι ανοιχτή και θα δεχόταν πειραματικές δράσεις που θα είχαν ως αντικείμενο μελέτης τις συλλογές του. Μου απαντά πως, ναι, και αποτελεί μάλιστα μία κληρονομιά του Άγγελου Δεληβοριά, ιστορικού διευθυντή του Μουσείου που ενίσχυε την πρόσβαση ερευνητών και όχι μόνο στις συλλογές και τις αποθήκες του. Όμως και πάλι, τροχοπέδη είναι οι περιορισμένες οικονομικές δυνατότητες του Μουσείου που δεν του επιτρέπουν να ενισχύσει ερευνητικές πειραματικές δράσεις τέτοιου χαρακτήρα. Παρόλ' αυτά έχουν πραγματοποιηθεί δράσεις σύγχρονης τέχνης που συνομιλούν με τα εκθέματα του μουσείου. Στο ερώτημά μου, αν θα έθετε το μουσείο συγκεκριμένες προϋποθέσεις, αισθητικές ή άλλες, στον εκάστοτε καλλιτέχνη, εκείνη μου απαντά πως δεν θα παρέμβαινε αισθητικά. Συμπληρώνει, όμως, πως «θα ήθελε να δει λιγάκι κάποιο έργο, δηλαδή να έχει κάποια εχέγγυα ποιότητας, να μην είναι ότι να' ναι». Το ποια θα είναι αυτά τα εχέγγυα δεν προσδιορίστηκε περαιτέρω. Ως προς τις οικονομικές προϋποθέσεις, σίγουρα θα ήταν να μην ζημιωθεί το ίδιο το Μουσείο, χωρίς να μπορεί να μας παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με αυτό. Δεν θα προσπαθούσε όμως σε καμία περίπτωση να εμπλακεί ουσιαστικά στο καλλιτεχνικό προϊόν και να το επηρεάσει:

«Δεν νομίζω ότι ποτέ θα έμπαινε στην ουσία. Δηλαδή κανείς δεν ρώτησε τον Ευθύμη “τι είναι αυτό” και “να δω το κείμενο” και αυτό και “τι κάνεις”. Δεν μπαίνει κανείς σε αυτή τη λογική».

Σίγουρα όμως θα έθετε, όπως είναι επόμενο, προϋποθέσεις προστασίας των εκθεμάτων. Δεν θα μπορούσε κάποιος να χρησιμοποιήσει μέρος των συλλογών ως props, ως απλά σκηνικά αντικείμενα.

Παρατηρούμε, επομένως, πως, παρόλο που υπάρχουν ευκαιρίες και δυνατότητες για τους καλλιτέχνες να εργαστούν σε ένα αρχαιολογικό περιβάλλον, το Υπουργείο Πολιτισμού, μέσα από το κανονιστικό πλαίσιο που θέτει ο αρχαιολογικός νόμος, επιτρέπει ή περιορίζει κατά βούληση ενέργειες που επιδιώκουν την φιλοξενία πολιτιστικών εκδηλώσεων σε αρχαιολογικές θέσεις. Ακόμη και στην περίπτωση πανεπιστημιακών ανασκαφών για τις οποίες αποφασίζουν οι ερευνητικά υπεύθυνοι, την τελική έγκριση θα δώσει η εκάστοτε Εφορεία αρχαιοτήτων. Σίγουρα, όμως, στην περίπτωση των ερευνητικών προγραμμάτων, τα πλαίσια είναι περισσότερο ευέλικτα, καθώς η όποια απόπειρα θεάτρου/αρχαιολογίας εντάσσεται στο ερευνητικό ανασκαφικό πρόγραμμα του εκάστοτε φορέα. Σημαντικό βήμα βέβαια προς μια πιο ανοιχτή χρήση των αρχαιολογικών χώρων, αποτέλεσε η δημιουργία του προγράμματος

«Όλη η Ελλάδα ένας πολιτισμός» που διέθεσε έναν μεγάλο αριθμό αρχαιολογικών χώρων που δεν είχαν κάποιο αντίστοιχο ιστορικό χρήσης ή δεν λειτουργούσαν ποτέ ως θέατρα.

Συμπεράσματα - Συζήτηση

Ο μεγάλος όγκος δεδομένων που αντλήθηκαν από την έρευνα μάς έδωσαν την δυνατότητα να χαρτογραφήσουμε το πεδίο της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα με μια σχετική πληρότητα, αλλά και να αντιληφθούμε το πώς αλληλεπιδρούν οι διαφορετικοί φορείς ή κοινότητες μεταξύ τους σε αυτές τις απόπειρες. Επιστρέφοντας στην βιβλιογραφία και στην συζήτηση των Χαμηλάκη και Θεού σχετικά με την ανάγκη να μετατραπούν οι αρχαιολογικοί χώροι σε πεδία σύγχρονης πολιτιστικής παραγωγής⁶⁹, τίθεται και πάλι το ερώτημα: το κάνει αυτό η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας; Αποτελεί μία πρακτική μέσα από την οποία δίνεται ευκαιρία σε καλλιτέχνες να δημιουργήσουν με βάση έναν αρχαιολογικό χώρο; Η απάντηση είναι αρκετά πολύπλοκη αλλά τείνει μαλλον προς το ναι. Πράγματι, ο ίδιος ο αρχαιολογικός νόμος και το ότι είναι ανοιχτός σε ερμηνείες από το Υπουργείο Πολιτισμού και τις κατά τύπους Εφορείες αρχαιοτήτων ως προς τον βαθμό προστασίας των μνημείων, θέτει πολύ σοβαρούς περιορισμούς προς αυτή την κατεύθυνση. Παρ' όλα αυτά, γίνονται βήματα προκειμένου να υπάρξουν αρχαιολογικοί χώροι όπου καλλιτέχνες και κοινό θα έχουν άμεση πρόσβαση ώστε να δημιουργήσουν και συνδημιουργήσουν καλλιτεχνικά προϊόντα, με ή χωρίς την μορφή της περφόρμανς. Απόδειξη για αυτό, το πρόγραμμα «Όλη η Ελλάδα ένας Πολιτισμός» από το ίδιο το Υπουργείο Πολιτισμού που θέτει τις βάσεις για την χρήση των χώρων από καλλιτέχνες.

Αρχικά, ένας εξαιρετικά θετικός παράγοντας προς αυτή την κατεύθυνση είναι η ίδια η δεκτικότητα της αρχαιολογικής κοινότητας για ένα άνοιγμα προς το κοινό και προς τη συνεργασία με διαφορετικά πεδία, που επιβεβαιώνεται και από τις αυξανόμενες δράσεις δημόσιας αρχαιολογίας όπως τα αρχαιολογικά προγράμματα που λειτουργώντας διεπιστημονικά στοχεύουν στην δημιουργία στενών δεσμών με τις γειτονικές κοινότητες π.χ. τα Ροδαφνίδια, τα Παλιάμπελα κ.α.. Στην περίπτωση της theatre/archaeology performance συναντάμε αρχαιολόγους, όπως ο Χαμηλάκης, που αναλαμβάνουν το ρόλο του εισηγητή αυτής της προσπάθειας, αλλά και άλλων, όπως η Κόπακα ή η Τζαχίλη, που είναι δεκτικές και παρακολουθούν με ενδιαφέρον την απόπειρα και, γιατί όχι, την εντάσσουν στα ερευνητικά προγράμματά τους. Επομένως, υπάρχει η δυνατότητα για πειραματισμό με επιστημονικά εργαλεία, μέσα από υβριδικά ερευνητικά προγράμματα, όπως το διεπιστημονικό πρόγραμμα της Γαύδου και το πρόγραμμα αρχαιολογικής εθνογραφίας στην Κουτρολού Μαγούλα. Ωστόσο, θετική υπήρξε η στάση των αρχαιολογικών ομάδων απέναντι στον Ευθύμη Θεού, που

⁶⁹ Hamilakis, Theou 2013, 181-183.

εκτός από ηθοποιός, φέρει και την ταυτότητα του αρχαιολόγου. Αυτή η συνθήκη, που λειτούργησε και σαν προϋπόθεση ήταν κομβικής σημασίας για την άνεση με την οποία μπόρεσε να ενταχθεί ο Θεός στην αρχαιολογική ερευνητική δραστηριότητα και να εργαστεί στις ανασκαφές. Μπορεί οι ηθοποιοί που ανήκαν στην ομάδα του να κατάφεραν να ενταχθούν ως ίσοι στις αρχαιολογικές εργασίες, αλλά ελλείπει ενός αρχαιολόγου Θεού, δεν ξέρουμε τι τροπή μπορεί να είχε πάρει αυτή η απόπειρα ή τι περιορισμούς μπορεί να έθεταν οι υπεύθυνοι των ανασκαφών.

Αυτή η ιδιαιτερότητα ακριβώς δημιουργεί και κάποιες δεύτερες σκέψεις ως προς τις ευκαιρίες που δίνονται σε καλλιτέχνες να δημιουργήσουν εντασσόμενοι σε ένα ερευνητικό πρόγραμμα. Πόσο εύκολο είναι για έναν ηθοποιό, ή έναν καλλιτέχνη γενικότερα να λειτουργήσει μη έχοντας την εμπειρία της αρχαιολογικής έρευνας; Αυτό το κενό καλύπτει ο Θεός, όταν υποστηρίζει την ίση συμμετοχή όλων, αρχαιολόγων και μη στην ανασκαφική έρευνα. Η ανάγκη για ενεργή συμμετοχή ενός αρχαιολόγου στην διαμόρφωση της περφόρμανς είναι δεδομένη. Παρά τις δυσκολίες - που όπως υποστηρίζει η Κόπακα βοηθούν ώστε να μην μαζικοποιηθεί αυτή η απόπειρα και χάσει την δυναμική της - η ενασχόληση ενός καλλιτέχνη με έναν αρχαιολογικό χώρο για την δημιουργία μιας παράστασης, μιας περφορμανς κ.λπ., μπορεί να ανανεώσει τα εργαλεία δουλειάς του, την αντίληψή του για το τομέα του και να δώσει νέα πνοή στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Ασφαλώς, κανείς δεν ισχυρίζεται πως ένα πρόγραμμα θεάτρου/αρχαιολογίας είναι μία εύκολη επιλογή για έναν καλλιτέχνη. Προϋποθέτει πολύ καλή γνώση της αρχαιολογίας και κυρίως επαφή με την αρχαιολογική κοινότητα, μία σχέση αλληλοσεβασμού και συνεργασίας. Προσφέρει, όμως, στον αντίποδα μια εις βάθος κατανόηση και γνώση της τοπικότητας, της κοινότητας και αποτελεί μία ουσιαστική απόπειρα site-specific περφόρμανς που εμπλέκει τον τόπο στην ολότητά του, από άποψη αρχαιολογική, ιστορική, εθνογραφική και σε επίπεδο κοινότητας. Παράλληλα, βοηθά σημαντικά στην πολιτιστική αποκέντρωση σε συνεργασία με τις κοινότητες των διαφορετικών περιοχών. Αυτό είναι άλλωστε και το σημαντικότερο όφελος και για το κοινό που τις παρακολουθεί. Δίνεται η ευκαιρία σε κατοίκους απομακρυσμένων περιοχών, με χαρακτηριστικότερη φυσικά την Γαύδο, να συμβάλουν στην δημιουργία ενός καλλιτεχνικού αποτελέσματος, που τους αφορά απόλυτα και αναφέρεται σε αυτούς.

Πέραν του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, όμως, αυτές οι προσπάθειες ανανεώνουν και την σχέση των ντόπιων με την αρχαιολογική κοινότητα, την γνώση για την αρχαιολογική πραγματικότητα και το υλικό παρελθόν της περιοχής τους. Κατανοούν την αρχαιολογική έρευνα και τον έντονα ερμηνευτικό χαρακτήρα της, μακριά από το μονολιθικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παρουσιάζεται στην εκπαίδευση ή στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, απαλλαγμένη

από στερεότυπα περί αυθεντίας των αρχαιολόγων. Δίνεται χώρος σε μικρότερες και συχνά αθέατες πλευρές του αρχαιολογικού παρελθόντος να αναδειχθούν και να αποτελέσουν πεδίο ερμηνείας μέσα από την διαδικασία της περφόρμανς.

Με αυτό τον τρόπο, ένας αρχαιολογικός χώρος, επισκέψιμος μόνο στο πλαίσιο μιας ξενάγησης, μεταλλάσσεται σε χώρο που επιτρέπει τον πειραματισμό, την άντληση στοιχείων για την δημιουργία ενός καλλιτεχνικού προϊόντος στο εδώ και το τώρα, σε άμεση σχέση με τις κοινότητες που ζουν κοντά του. Κοινό, καλλιτέχνες και αρχαιολόγοι συνδιαμορφώνουν και επαναπροσδιορίζουν τον αρχαιολογικό χώρο στο σήμερα, του δίνουν νόημα, τον ερμηνεύουν.

Εν κατακλείδι, 15 σχεδόν χρόνια μετά από την πρώτη, πειραματική απόπειρα θεάτρου/αρχαιολογίας από τον Χαμηλάκη και τον Θέου στην Καλαυρία, η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας έχει αρχίσει να συστηματοποιείται και να χαίρει αναγνώρισης από την ερευνητική κοινότητα μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της δημόσιας αρχαιολογίας και των δράσεων για σύνδεση των αρχαιολόγων με τις κοινότητες. Με την ένταξη σε προγράμματα του Υπουργείου Πολιτισμού και σε δράσεις του ΕΜΣΤ, που ενισχύει την προσπάθεια ακόμη και με εκδόσεις, η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην Ελλάδα αποκτά όλο και μεγαλύτερες δυνατότητες για την μετατροπή αρχαιολογικών χώρων και ανασκαφών σε δυναμικούς χώρους σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής και τη δημιουργία ενός πεδίου αλληλεπίδρασης μεταξύ αρχαιολογίας, θεάτρου και τοπικών κοινοτήτων.



Εικόνα 23: Τα Ρούχα (φωτ. Κ. Παρασκευά)

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Babbie, E. (2018). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Βόβολης, Φ. (2014). Νέες Χωρικότητες: Παραστατικές Τέχνες και Υπαίθριος/Ανοιχτός Χώρος. Στο *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. Αθήνα: Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.
- Γώγος, Κ. (2004). Η Άμεση Επαφή των Πολιτών με τους Αρχαιολογικούς Χώρους και τα Μνημεία: Πρόσβαση και Χρήση. Στο Τρόβα, Ε. (επιμ.) *Η πολιτιστική κληρονομιά και το Δίκαιο*. Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα.
- Κωτσάκης, Κ. (2021). Διαχείριση προϊστορικών θέσεων και τοπική κοινωνία. Στο Βλίζος, Σ., Πάντζου Ν. *Διαχείριση και Ανάδειξη Χώρων και Μνημείων*. Διάδρασις. 74-101.
- Μυκονιάτη, Α. (2023). *Ευθύμης Θεού. Θέατρο/Αρχαιολογία*. Αθήνα: ΕΜΣΤ.
- Ντάφλος, Κ. (2015). *Επιτελεστικές Πρακτικές Τέχνης: Διαδικασίες Συγκρότησης Κοινών Τόπων*. Kallipos.
- Παπαπετρόπουλος, Δ. (2017). *Προστασία της αρχαιολογικής και νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς*. Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα.
- Χαμηλάκης, Γ. (2007). *Το Έθνος και τα Ερείπιά του. Αρχαιότητα, Αρχαιολογία και Εθνικό Φαντασιακό στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Ξενόγλωσση

- Cohen-Cruz, J. (2005). *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*. Rutgers University Press.
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, (2016). *Policy handbook on artists' residencies: European agenda for culture: work plan for culture 2011-2014*. Publications Office.
- Galanidou, N. (2020). Re-inventing Public Archaeology in Greece. Στο *Material Cultures in Public Archaeology. Re-inventing Public Archaeology Within Museum Collections*, Οξφόρδη: Oxbow Books. 77-93.
- Hamilakis, Y., Anagnostopoulos A. (2009). What is Archaeological Ethnography? Στο *Public Archaeology* 8, (2-3).
- Hamilakis, Y., Theou, E. (2013). Enacted multi-temporality: The archaeological site as a shared, performative space. Στο Gonzalez-Ruibal, A. (επιμ.), *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. Λονδίνο: Routledge.
- Hodder, I. κ.α. (επιμ.). (1995). *Interpreting Archaeology. Finding Meaning In The Past*. Λονδίνο: Routledge.
- Kennedy, D. (2010). *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Merriman, N. (2004). *Public Archaeology*. Λονδίνο: Routledge.
- Moshenska, G. (2017). *Key Concepts in Public Archaeology*. Λονδίνο: UCL Press
- Pearson, M., Shanks, M. (1997) Performing a Visit: Archaeologies of the Contemporary Past. Στο *Performance Research*, 2(2). 41-53.

- Pearson, M., Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. Λονδίνο: Routledge.
- Pearson, M., Shanks, M. (2013). *Pearson/Shanks. 1993-2013*. Καλιφόρνια: Blurb.
- Pearson, M., Shanks, M. (2014). *Theatre/Archaeology: Return and Prospect*. Στο Russell, I., Cochrane, A. (επιμ.) *Art and Archaeology. One World Archaeology*, (11). Νέα Υόρκη: Springer.
- Renfrew, C., Bahn, P. (2016). *Archaeology: Theories, Methods, and Practice*. Thames & Hudson.
- Shanks, M., Hodder, I. (1995). Processual, postprocessual and interpretive archaeologies. Στο Hodder, I. κ.α (επιμ.) *Interpreting Archaeology. Finding Meaning In The Past*. 12-41.
- Theou, E., Kopaka, K. (2019). “Gavdos: The House”. A Theatre/Archaeology Narrative and Pieces of Knowledge of Diachronic Home Life. Στο *Heritage*, 2(2), 1286-1299.
- Tilley, C. (1989). *Excavation as Theatre*. Στο *Antiquity*, 63 (239). Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wilkie, F. (2002). Mapping the Terrain: A Survey of Site-Specific Performance in Britain. Στο *New Theatre Quarterly*, 18(2). 140-160.
- Wilkie, F. (2004). *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. University of Surrey.
- Wheeler, M. (1954). *Archaeology from the Earth*. Λονδίνο: Penguin Books.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. Καλιφόρνια: Sage.

Ηλεκτρονικές πηγές:

GRID. A Theatre/Archaeology space created by Efthimis Theou:
<http://performance-archaeology.com/>

Συνέντευξη του Ευθύμη Θεού στο News 24/7:
<https://www.news247.gr/politismos/theatro/efthimis-theou-sto-news-24-7-ta-rouxa-apokaliptoun-polla-gia-tin-taftotita-ton-anthropon-pou-ta-foroun/>

Παράρτημα I : Οδηγοί συνεντεύξεων

Οδηγός συνέντευξης - Ευθύμης Θεού

Μεθοδολογία:

1. Πως επιλέγετε τους τόπους και τις αρχαιολογικές θέσεις για την δημιουργία μίας περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας;
2. Έχει δημιουργηθεί κάποιος συγκεκριμένος οδηγος που εφαρμόζετε στην εκάστοτε απόπειρα; Καποια σταδια δουλειας;
3. Ποια είναι τα στοιχεία που θεωρείτε πλέον ότι είναι κομβικά για την δημιουργία μιας περφόρμανς αρχαιολογίας;
4. Κάνοντας μία ανασκόπηση στα 13 και πλέον χρόνια απασχόλησης με την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας, πως πιστεύετε ότι έχει μεταβληθεί ο τρόπος δουλειάς;

Οφέλη για αρχαιολογία και θέατρο:

5. Ποια είναι τα οφέλη που προκύπτουν για την αρχαιολογία και την επικοινωνία της με το κοινό/κοινότητες από αυτή την σύμπραξη;
6. Ποια είναι τα οφέλη της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής από αυτή την σύμπραξη; Έχουμε απλά χρήση θεατρικών εργαλείων στην αρχαιολογία; Η στοιχεία της αρχαιολογίας εντάσσονται στην σύγχρονη θεατρική παραγωγή;

Εμπειρία αρχαιολογίας στο θέατρο:

7. Αναφέρετε πως το τελευταίο στάδιο σε μία τέτοια δουλειά, είναι το “κάλεσμα άλλων καλλιτεχνών από το θέατρο και τα εικαστικά, και εξερεύνηση της δυνατότητας του εκάστοτε προγράμματος να λειτουργήσει ευρύτερα ως βάση και για άλλους δημιουργούς”: μιλήστε μου παραπάνω για αυτό το βήμα, με ποιους τρόπους θα γίνει;
8. Πως πιστεύετε ότι μπορεί να μετασηματιστεί η εμπειρία του αρχαιολόγου/ανασκαφέα σε υλικά προς χρήση για έναν ηθοποιό;
9. Από την εμπειρία σας με ηθοποιούς που εργάστηκαν μαζί σας, πως επικοινωνείται αυτή η εμπειρία;
10. Μπορεί αυτό να γίνει κάποιο θεατρικό εργαστήριο μελέτης ή υλικό για έναν σκηνοθέτη-καλλιτέχνη-συντονιστή;
11. Υπάρχει ενδιαφέρον από καλλιτέχνες που δεν έχουν σχέση με την αρχαιολογία;

Αρχαιολογικός χώρος ως πεδίο σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής:

12. Είναι εν τέλει, όπως συζητάτε στο άρθρο με τον Χαμηλάκη, ο αρχαιολογικός χώρος, τόπος σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής; Ποια είναι τα κλειδιά, κατά τη γνώμη σας, για το δυναμικό άνοιγμα των αρχαιολογικών χώρων στη σύγχρονη παραγωγή;
13. Ποιο είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να επιτευχθεί κάτι τέτοιο; Είναι η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας το μοναδικό μέσο ή η βεντάλια των μορφών που μπορεί να πάρει ανοίγει όλο και περισσότερο;
14. Ποιες είναι οι δυνατότητες να διαμορφωθεί ένας αρχαιολογικός χώρος ως residency καλλιτεχνών;
15. Στα ρούχα δίνετε βάση στο αρχαιολογικό αντικείμενο όσο και στον ίδιο τον χώρο. Ακριβώς όπως ο αρχαιολογικός χώρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για σύγχρονη

καλλιτεχνική παραγωγή, θα μπορούσε και ένα αντικείμενο ή μία έκθεση; Ρεαλιστικά, τι εμπόδια τίθενται σε αυτό;

16. Το πρόγραμμα «Όλη η Ελλάδα ένας πολιτισμός» μπορεί να συμβάλλει ουσιαστικά προς πιο ανοιχτή χρήση των αρχαιολογικών χώρων, ή δεν υπάρχει ο πειραματικός χαρακτήρας στην απόπειρα;
17. Ποια ήταν η εμπειρία σας από αυτή την απόπειρα; Πως θα αξιολογούσατε το πρόγραμμα σε σχέση με τη συζήτηση για ανοιχτούς αρχαιολογικούς χώρους - πεδία καλλιτεχνικής παραγωγής;

Διαχείριση φορέων:

18. Έχετε παρουσιάσει περφόρμανς σε διάφορα αρχαιολογικά περιβάλλοντα. Πόσο δεκτικοί είναι οι φορείς στην παραχώρηση αυτών των χώρων; Υπάρχουν διαφορές ανάλογα με τον φορέα διαχείρισης π.χ. αν πρόκειται για πανεπιστημιακές ανασκαφές;
19. Πιστεύετε ότι υπάρχει - ή θα μπορούσε να υπάρξει - ένα νομικό πλαίσιο που θα μπορούσε να απελευθερώσει αρχαιολογικούς χώρους και να ενισχύσει την προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν πειραματικά για αντίστοιχες απόπειρες;
20. Έχετε αντιμετωπίσει ποτέ την αντίδραση νομικών οργάνων π.χ. ΚΑΣ;
21. Τι οφέλη έχει μία περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στην περιφέρεια σε αντίθεση με αρχαιολογικούς χώρους κεντρικού ενδιαφέροντος; Ποιες είναι οι διαφορές κι οι δυνατότητες του ενός και του άλλου ως προς τη διαχείριση των χώρων και ως προς το κοινό.

Επιρροή στις κοινότητες:

22. Μακροπρόθεσμα, έχει συμβάλει θετικά η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας στις κοινότητες στις οποίες έχει παρουσιαστεί; Η διάρκεια στο χρόνο, που θεωρείτε ότι έχει μεγάλη αξία, είναι επιτεύξιμη; Ποιο είναι το feedback που παίρνετε για την περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας; Ποιες είναι οι βασικές παράμετροι για αυτή την επιτυχημένη εμπλοκή των κοινοτήτων;
23. Έχετε δημιουργήσει κάποια έρευνα κοινού στα διαφορετικά πρότζεκτ; Τι αποτελέσματα έφερε αυτή;

Οδηγός συνέντευξης - Ξένια Πολίτου

1. Πώς προέκυψε η συνεργασία του Ευθύμη Θεού με το Μουσείο Μπενάκη;
2. Με ποια κριτήρια επιλέχθηκαν οι χώροι, στους οποίους έλαβε χώρα η περφόρμανς;
3. Συμμετείχατε και η ίδια στις περφόρμανς στο Μουσείο Ελληνικού πολιτισμού. Πώς θα περιγράφατε την εμπειρία σας από την συμμετοχή στις παραστάσεις;
4. Ποια ήταν η διαδικασία συμμετοχής σας στην περφόρμανς; Είχατε ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της;
5. Τι ανατροφοδότηση πήρατε από το κοινό που παρακολούθησε την παράσταση;
6. Έγινε κάποια οργανωμένη απόπειρα έρευνας κοινού;
7. Ποια θεωρείτε ότι ήταν η σημασία αυτής της performance; Γιατί την επιλέξατε;
8. Τι θεωρείτε ότι ήταν ενδιαφέρον για το κοινό που την παρακολούθησε;

9. Το Μουσείο Μπενάκη έχει στηρίξει αντίστοιχες απόπειρες στο παρελθόν π.χ. residencies;
10. Με ποιον τρόπο, κατά τη γνώμη σας, τέτοιες προσπάθειες ανανεώνουν το κοινό και τι μπορεί να του προσφέρουν σε αντίθεση με τα άλλα μέσα που χρησιμοποιεί το μουσείο για να το προσεγγίσει (εκθέσεις, ομιλίες, άλλα διαδραστικά μέσα);
11. Η έρευνα του Θεού βασίζεται στην χρήση αρχαιολογικών χώρων και αντικειμένων για την παραγωγή σύγχρονων πολιτιστικών προϊόντων. Θεωρείτε πως θα μπορούσε να υπάρξει ενδιαφέρον και για τις συλλογές του μουσείου ώστε να δημιουργηθεί κάποιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα στο σήμερα;
12. Είναι οι συλλογές του μουσείου ένα γόνιμο έδαφος για πειραματισμούς σύγχρονων καλλιτεχνών;
13. Αν ναι, ποιες είναι οι προϋποθέσεις που θέτει το μουσείο (αισθητικές, προστασίας των εκθεμάτων, οικονομικές, νομικές);
14. Θεωρείτε πως η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας είναι ένα μέσο για να χρησιμοποιηθούν ευρέως οι αρχαιολογικοί ως πεδία σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής;
15. Ποια είναι τα κλειδιά, κατά τη γνώμη σας, για το δυναμικό άνοιγμα των αρχαιολογικών χώρων - αλλά και των συλλογών - στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή; Ποιοι οι περιορισμοί που τίθενται;

Οδηγός συνέντευξης - Κατερίνα Κόπακα

1. Είστε η υπεύθυνη της ανασκαφικής έρευνας του Πανεπιστημίου Κρήτης στην Γαύδο. Ποια είναι η σχέση που έχετε αναπτύξει τόσο εσείς όσο και η αρχαιολογική ομάδα ανά τα χρόνια με τους κατοίκους του νησιού;
2. Θεωρείτε πως έχετε κάποια ευθύνη με αυτή σας την ιδιότητα στην κοινότητα;
3. Το ερευνητικό πρόγραμμα της Γαύδου είχε εξ αρχής έναν διεπιστημονικό και πειραματικό χαρακτήρα;
4. Πως προέκυψε η δημιουργία της περφόρμανς «Γαύδος: Το σπίτι»;
5. Τι σας ενδιέφερε στην περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας “Γαύδος: Το σπίτι” και συνεργαστήκατε με τον Ευθύμη Θεού ώστε να υλοποιηθεί;
6. Ποια ήταν ακριβώς η δική σας συμμετοχή;
7. Ποια θεωρείτε ότι ήταν η χρησιμότητα αυτής της απόπειρας, συγκεκριμένα για την κοινότητα της Γαύδου;
8. Ως αρχαιολόγος, θεωρείτε πως αντίστοιχοι πειραματισμοί σε αρχαιολογικές θέσεις, έχουν ενδιαφέρον για τον σύγχρονο πολιτισμό;
9. Ποιοι είναι οι περιορισμοί αυτών των προσπαθειών;
10. Πώς κρίνετε το ισχύον νομικό πλαίσιο σχετικά με την διάθεση αρχαιολογικών χώρων στους δημιουργούς; Θέτει περιορισμούς ή επιτρέπει τον πειραματισμό;
11. Μία πανεπιστημιακή ανασκαφή είναι πιο πρόσφορο έδαφος για τέτοιου είδους πειραματισμούς από άποψη διαχειριστικού φορέα;
12. Γιατί πιστεύετε ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να στραφεί σε μία ανασκαφή για την δημιουργία μιας περφόρμανς ή μια δράση;

13. Έχετε σκεφτεί να δώσετε ξανά χώρο για αντίστοιχες καλλιτεχνικές προσπάθειες στην αρχαιολογική θέση των Καταλυμάτων; Αν ναι, τι προϋποθέσεις θα θέτατε (ερευνητικές, πρακτικές, διαχείρισης των ευρημάτων);
14. Έχουν υπάρξει προτάσεις για αντίστοιχες περφόρμανς;
15. Ποια είναι η ανατροφοδότηση που είχατε για την πρώτη παρουσίαση του “Γαύδος: Το σπίτι”; Πως έχει εξελιχθεί η άποψη του κοινού μέσα στα χρόνια;
16. Έγινε κάποια έρευνα κοινού προκειμένου να καταγραφούν οι εμπειρίες και οι απόψεις της κοινότητας;
17. Υπάρχει ακόμη ενδιαφέρον για επαφή με την κοινότητα και τους επισκέπτες της Γαύδου;
18. Θεωρείτε πως οι αρχαιολογικοί χώροι μπορούν πράγματι να μετατραπούν σε δυναμικά πεδία σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής;
 - a. Αν ναι, Με ποιο τρόπο;
 - b. Τι προϋποθέσεις θα έθετε η αρχαιολογική κοινότητα;
19. Ποια είναι τα ωφέλη μίας πανεπιστημιακής, ή εν πάσει περιπτώσει ενεργής ανασκαφής, για έναν καλλιτέχνη που θέλει να δημιουργήσει με βάση το αρχαιολογικό υλικό;
20. Η μέθοδος της αρ είναι ένα επιτυχημένο μέσο ώστε να αντιμετωπίσουμε τους αρχαιολογικούς χώρους ως χώρους πειραματισμού; Αν ναι, γιατί; Τι νέο έρχεται να φέρει σε αυτή τη συζήτηση;
21. Ποιες είναι οι διαφορές που έχει η περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας σε σχέση με τις τόσες συχνές χρήσεις αρχαιολογικών χώρων για παραστατικές τέχνες;
22. Ποια θεωρείτε ότι είναι η χρησιμότητα και η δυναμική της περφόρμανς θεάτρου/αρχαιολογίας σήμερα ως προς αυτούς τους άξονες;