

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο:  
Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση

## ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



«Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών  
γεγονότων στη πόλη»

Φοιτήτρια: ΕΛΕΝΗ ΛΙΝΑΚΗ, Α.Μ.:7568012100046

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Μαρία Κονομή

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

**Τμήμα Θεατρικών Σπουδών**  
**Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο:**  
**Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση**

## **ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών  
γεγονότων στη πόλη»**

Φοιτήτρια: ΕΛΕΝΗ ΛΙΝΑΚΗ, Α.Μ.:7568012100046

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Μαρία Κονομή

Τριμελής επιτροπή

Μαρία Κονομή, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
Λακίδου Αγλαΐα (Ιλια), Μέλος ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
Τσιντζιλώνη Στεριανή, Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

Αθήνα, Ιούλιος 2024

## Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract .....	6
1. Εισαγωγή.....	7
2. Βασικές έννοιες της εργασίας .....	9
2.1 Η πόλη, ερμηνείες και παράμετροι .....	9
2.2 Η έννοια του μύθου και του δράματος στην πόλη.....	15
2.3 Ο δημόσιος χώρος .....	17
2.4 Η έννοια της site specific παράστασης .....	20
3. Η κοινωνικοχωρική διαλεκτική πόλης και δράματος.....	27
4. Το σώμα στην πόλη.....	31
5. Παραστατικές τέχνες και πόλη.....	37
5.1 Πόλη και μνήμη.....	37
5.2 Η πόλη και οι παραστατικές τέχνες .....	41
5.3 Από την ιδέα στη δημιουργία κάθε έργου (πόλης, παράστασης κ.α.) .....	54
5.4 Δραματολογία και πόλη.....	56
6. Παραστασιολογική έρευνα και ανάλυση παραστάσεων στον δημόσιο χώρο .....	63
6.1 Σύγχρονες παραστασιολογικές προσεγγίσεις στον δημόσιο χώρο .....	64
6.2 Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε .....	72
6.3 Day Out of Time .....	87
6.4 Αναπαράσταση .....	102
7. Η γνώμη των δρώντων ή το ερωτηματολόγιο .....	115
8. Συμπεράσματα.....	137
9. Βιβλιογραφία.....	139
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....	145

## Περιεχόμενα εικόνων και διαγραμμάτων

Εικόνα 1. Η Αρχαία Ελληνική πόλη .....	10
Εικόνα 2. Η φυσιογνωμία της πόλης.....	12
Εικόνα 3. Food festival-Purplepass .....	13
Εικόνα 4. Το Εθνικό στο ναό του Απόλλωνα στην Αρχαία Κόρινθο .....	16
Εικόνα 5. Prague Quadrennial of Performance Design and Space.....	19
Εικόνα 6. Mountview MA in Site-Specific Theatre Practice .....	21
Εικόνα 7. Παράσταση στο δημόσιο χώρο .....	22

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Εικόνα 8. A Collaborative Site Specific Performance .....	25
Εικόνα 9. Συλλαλητήριο στην Αθήνα .....	28
Εικόνα 10. Colour mobile. Site specific on Behance .....	29
Εικόνα 11. Τα σώματα στην πόλη.....	33
Εικόνα 12. Η μνήμη μέσα από την χάραξη των παλαιών ορίων της πόλης (Λευκωσία).....	38
Εικόνα 13. Σχέση φύσης-ανθρώπου-πολιτισμού στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου μέσα από την αλληλουχία φυσικού τοπίου, θεατών και θεάτρου-σκηνικού παράστασης.....	38
Εικόνα 14. Ταινία Carte Postale από το τέλος του κόσμου.....	42
Εικόνα 15. Γυάρος (διατηρητέο μνημείο_2001).....	46
Εικόνα 16. τα Στρατόπεδα συγκέντρωσης του Άουσβιτς .....	46
Εικόνα 17. Παράσταση στο δημόσιο χώρο .....	57
Εικόνα 18. Η πορεία των μαθητών στον δημόσιο χώρο .....	66
Εικόνα 19. Η αφήγηση στο Μπλόκο της Κοκκινιάς .....	67
Εικόνα 20. Η ιστοσελίδα της <i>Επίσκεψης</i> .....	69
Εικόνα 21. Η απεικόνιση του Παλαιού Πειραιά .....	71
Εικόνα 22. Η αφίσα και φωτογραφία από το Κεντρικό Δελτίο τύπου της παράστασης.....	73
Εικόνα 23. Δοκιμές της παράστασης στον δημόσιο χώρο .....	74
Εικόνα 24. Ο χάρτης της παράστασης .....	87
Εικόνα 25. Η περιπατητική διαδρομή της παράστασης.....	103
Εικόνα 26. Ο Μονόλογος της Κοταμανίδου .....	104
Διαγράμματα. Διαγράμματα ηλικίας, ιδιότητας και φύλου.....	117

## Περίληψη

Η διπλωματική εργασία θα επιχειρήσει να κατανοήσει το πώς μια παραστατική τέχνη δύναται να εισαγάγει την έννοια του χώρου μέσα από την ανάλυση έξι παραστάσεων με κοινωνικό αντίκτυπο που παρουσιάστηκαν στον δημόσιο χώρο της Αθήνας. Συγκεκριμένα, θα υπάρχει ένα θεωρητικό υπόβαθρο των εννοιών του χώρου, του σώματος στην πόλη και της παραστασιολογίας. Ακολούθως, προχωρά σε μια παραστασιολογική έρευνα των site specific performances των τελευταίων ετών και έπειτα εστιάζει σε τρεις μελέτες παραστάσεων. Στο πλαίσιο της εργασίας, πραγματοποιήθηκαν και τέσσερις συνεντεύξεις για τις τρεις αυτές παραστάσεις. Στο τέλος, συντάχθηκε ένα ανοιχτού τύπου ερωτηματολόγιο, ώστε να ανοίξει ο διάλογος για τέτοιου είδους παραγωγές και να καταγραφούν από δρώντες φορείς (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σκηνογράφους κλπ.) πλεονεκτήματα, μειονεκτήματα, ζητήματα και ιδιαιτερότητες που φέρει ο χώρος, ενώ στο τέλος διατυπώνονται τα συμπεράσματα της εργασίας.

## Abstract

The dissertation will attempt to understand how a performative art can introduce the concept of space through the analysis of six performances with social impact presented in the public space of Athens. Specifically, there will be a theoretical framework of the concepts of space, body in the city, and performativity, along with six case studies. The research explores site-specific performances in recent years, focusing on three specific studies. Interviews were conducted with key figures from these performances to gain insights into their creative processes and intentions. The study concludes with an open questionnaire to facilitate dialogue among stakeholders involved in such productions, aiming to capture the advantages, disadvantages, issues, and peculiarities associated with these performances. At the end conclusions of the research are formulated.

## 1. Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία ξεκινά από το βασικό μεθοδολογικό ερώτημα του πως ο δημόσιος χώρος επιδρά στην παραστασιολογική έρευνα. Εκκινώντας από ένα εκτενές θεωρητικό υπόβαθρο, των εννοιών του χώρου/πόλης και των παραστατικών τεχνών, προχωρά σε μια ανάλυση της παραστασιολογικής έρευνας και των παραστατικών τεχνών στον δημόσιο χώρο, μέσα από σύγχρονες δραματοουργίες. Η αρχική θεωρητική έρευνα αφορά το μεθοδολογικό υπόβαθρο για την στοιχειοθέτηση της αρχικής βάσης της εργασίας, ώστε να αναπτυχθεί η ακόλουθη έρευνα και η βασική μεθοδολογία.

Η βασική μεθοδολογία αφορά τη μελέτη έξι παραστάσεων, εμβαθύνοντας σε τρεις παραστάσεις μέσα από τη διενέργεια συνεντεύξεων με συντελεστές της παράστασης. Ελλείπει εργαλείων και βιβλιογραφικών πηγών, που θα μπορούσαν να αφηγηθούν με ευκρίνεια και πληρότητα τη σύγχρονη δραματοουργία στον δημόσιο χώρο, οι συνεντεύξεις κρίθηκαν ως ένα απαραίτητο, πολύπλευρο εργαλείο, που καθιστά μια επιπλέον πρωτόλεια βιβλιογραφική πηγή. Αυτά αποτελούν τα βασικά στοιχεία της μεθοδολογίας, ώστε να γίνει μια επισκόπηση της σύγχρονης παραστασιολογίας των τελευταίων ετών, αλλά και μια εκτενέστερη/αναλυτικότερη και λεπτομερέστερη μελέτη των τριών εξ αυτών μέσα από τις συνεντεύξεις.

Η παραστασιολογική έρευνα αφορά την *Ωρα για ιστορία* της Μαίρης Ζυγούρη στη documenta 14 που είναι αποτέλεσμα ενός εργαστηρίου περφόμανς με τη συμμετοχή μαθητών από λύκεια της Νίκαιας, μετά το πέρας των μαθημάτων. Σημείο αναφοράς ήταν η συμμετοχική δράση που είχε πραγματοποιήσει η εικαστικός Μαρία Καραβέλα το 1979 με κατοίκους της περιοχής, αφηγούμενη την ιστορία της Εθνικής Αντίστασης και το Μπλόκο της Κοκκινιάς με πρωταγωνιστές τις μητέρες των εκτελεσμένων νέων του 1944. Ακολούθως, ο Αλέξανδρος Μιστριώτης και η Κατερίνα Αγγέλου δημιούργησαν το 2010 το καλλιτεχνικό εγχείρημα *Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*, που αφορά podcast, με την εργασία να συνεχίζει στην πέμπτη μελέτη περίπτωσης και τη site-specific, περιπατητική περφόμανς σχεδιασμένη από τον Akira Takayama, με τίτλο *Piraeus / Heterotopia*, αφορούσε μια με στόχο μια εκ νέου ανακάλυψη του Πειραιά και της μακραίωνης προσφυγικής ιστορίας του, μέσα από την χρήση smartphones, apps και νέων πολιτισμικών χαρτών

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Στο πλαίσιο των τριών παραστάσεων εμβάθυνσης, η πρώτη αφορά την παράσταση *Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε* της Μπρικένας Γκίστο, σε μια άλλου τύπου χαρτογράφηση της πόλης, μέσα από περιοχές δολοφονιών στη πόλη της Αθήνας. Η δεύτερη παράσταση το χοροθέατρο *Day Out of Time* της Βιτόρια Κωτσάλου, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, όπου είκοσι ένας χορευτές από την ανατολή μέχρι τη δύση του ηλίου, ο καθένας σε ξεχωριστό και επιλεγμένο σημείο στον δημόσιο χώρο στο κέντρο της Αθήνας, αφιερώνουν την ημέρα σε μια κατάσταση χορού. Τέλος, η μελέτη κλείνει με την περιπατητική παράσταση με θέμα τον Εμφύλιο της Άννας Τζάκου, με τίτλο *Αναπαράσταση*. Στο πλαίσιο της εργασίας, πραγματοποιήθηκαν και τέσσερες συνεντεύξεις για τις τρεις αυτές παραστάσεις και συγκεκριμένα με τη Μπρικένα Γκίστο, μια διπλή συνέντευξη με τις Σταυρούλα Σιάμου και Βιτόρια Κωτσάλου και η Άννα Τζάκου, από τις παραγωγές *Τοπογραφία Θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε* και *Day Out of Time* και *Αναπαράσταση*, αντίστοιχα.

Ακολουθώντας αυτού και με στόχο μια επιπλέον πρωτογενή έρευνα, που συνιστά τη συνεισφορά και πρωτοτυπία της εργασίας επιχειρήθηκε η στοιχειοθέτηση ενός ερωτηματολογίου, το οποίο διανεμήθηκε ηλεκτρονικά σε συντελεστές παραστάσεων στον δημόσιο χώρο, όλων των ειδικοτήτων, ώστε να ανοίξει ο διάλογος για τέτοιου είδους παραγωγές και να καταγραφούν από δρώντες φορείς (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σκηνογράφους κλπ.) πλεονεκτήματα, μειονεκτήματα, ζητήματα και ιδιαιτερότητες που φέρει ο χώρος. Αυτό κατέληξε σε μια διαφορετικής οπτικής, πολυσήμαντη και πολύπλευρη αφήγηση διαφορετικών ειδών και παραστάσεων πολλαπλών χρονικών περιόδων που αποτέλεσε και τη βασική πηγή για τα τελικά συμπεράσματα της έρευνας, καθώς και την επιβεβαίωση λεγομένων των συνεντεύξεων.

Με αυτό τον τρόπο εφήμερα αφηγήματα, όπως οι παραστάσεις, που συχνά εξαντλούνται σε ηλεκτρονικά δημοσιεύματα εφημερίδων και μη ειδικών, μπορούν να μετατραπούν σε ένα επιστημονικό δοκίμιο, που εντάσσει τον συντελεστή στη βιβλιογραφία, προσθέτοντας συνολικά συμπεράσματα και νέες πιθανές ερμηνευτικές παραμέτρους, τόσο για την παραστασιολογική έρευνα, όσο και για την πόλη και το δημόσιο χώρο.



## 2. Βασικές έννοιες της εργασίας

### 2.1 Η πόλη, ερμηνείες και παράμετροι

Σύμφωνα με το Λεξικό της κοινής νεοελληνικής η λέξη «πόλη», ερμηνεύεται ως: «μεγάλης έκτασης οικισμός με θεσμοθετημένες λειτουργίες, που αποτελεί το διοικητικό, οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο μιας ευρύτερης περιοχής [...] μεγάλη συγκέντρωση σπιτιών και δημόσιων κτιρίων, όπου ζουν πολλοί άνθρωποι σε μια διοικητική ενότητα»<sup>1</sup>. Συνεχίζοντας το λεξικό, θέτει επίθετα όπως μικρή, μεγάλη και νέες ερμηνευτικές παραμέτρους για να καταλήξει στη «πόλη των ανθρώπων», μέσα από μια συνεχή και πολλαπλή ερμηνεία που δημιουργείται με άξονα την βασική έννοια της πολεοδομίας, δηλ. της επιστήμης της πόλης.

Στην πραγματικότητα η λέξη πολεοδομώ σημαίνει «κτίζω την πόλη»<sup>2</sup>. Διαχρονικά, υπήρξαν πολλές διαφορετικές αναλύσεις σχετικά με την μελέτη της πόλης. Η πρώτη προσπάθεια έγινε από το Σωκράτη στα έργα του «Πολιτεία» και στο έργο του «Νόμους»<sup>3</sup>. Η σκέψη και η διδασκαλία αρχικά του Πλάτωνα (427-347 π.χ.) αλλά και του μαθητή του Αριστοτέλη (384-322 π.χ.), δεν αποτέλεσε μόνο τον πυρήνα στη διαμόρφωση του ύστερου αρχαιοελληνικού πολιτισμού, αλλά επηρέασε συνολικά την παγκόσμια σκέψη για την πόλη, μέχρι και τη σύγχρονη εποχή<sup>4</sup>. Ωστόσο ο Πλάτωνας στο έργο του «Νόμους», προσπάθησε να απεικονίσει την ιδανικά ορατή πόλη, ενώ στην «Πολιτεία» γίνεται κυρίως η άμεση σύνδεση της δημοκρατίας και των θεσμών με την πόλη (Δημητριάδης, 1995). Στο έργο του Πολιτεία, ο Πλάτωνας παρομοιάζει την ψυχή του ανθρώπου με τη πόλη, αναλύοντας την ψυχή του μέσα από την εξερεύνηση της

---

<sup>1</sup>[χ.σ.], «Πόλη», *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής* [χ.χ.] [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B7&dq](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B7&dq), [22/1/2024].

<sup>2</sup> Α. Αραβαντινός, *Πολεοδομικός σχεδιασμός για μια βιώσιμη ανάπτυξη του αστικού χώρου*, Συμμετρία, Αθήνα 2007, σ.45.

<sup>3</sup> ο.π., σ.33.

<sup>4</sup> Κ. Λάμπρος, *Άμεση Δημοκρατία και Αταξική Κοινωνία*, Νησίδες, Αθήνα 2012, σ.112.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
πόλης. Αντλεί συμπεράσματα από την παρατήρηση της πόλης και τα επεκτείνει στον άνθρωπο. Η άμεση σύνδεση του ανθρώπου με την πόλη και η διαλλακτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα τους, την καθιστούν ένα αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης κουλτούρας και της ανθρώπινης προσωπικότητας<sup>5</sup>. Ο άνθρωπος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της δημιουργίας και κυρίως της εξέλιξης μιας πόλης, που μορφώνεται σαν ένα ανθρώπινο σώμα (αρτηρία = κεντρικοί δρόμοι, πνεύμονες = πράσινο κ.α.). Η μορφή της πόλης συνεχώς εξελίσσεται διαχρονικά, δημιουργώντας διαφορετικές πόλεις, οντότητες και πολιτισμούς και κυρίως διαφορετικές εικόνες/μορφήματα πόλεων.



Εικόνα 1. Η Αρχαία Ελληνική πόλη  
Πηγή: [www.sadas-pea.gr](http://www.sadas-pea.gr)

<sup>5</sup> L. Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*, Harcourt, Brace & World, Αμερική 1961, σ.67.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η αρχαία ελληνική πόλη αναπτύσσεται γύρω από το ανάκτορο, την ακρόπολη ή την αγορά, και ακολουθεί τη λογική που υποδεικνύει πως όπως ο άνθρωπος έτσι και η πόλη αναπτύσσεται γύρω από το κέντρο της. Τη μορφή αυτή της αρχαίας πόλης, θα διαδεχθούν πληθώρα άλλων σχημάτων, που εναλλάσσονται ως σήμερα (ιπποδάμεια, πράσινη, συμπαγής κ.α.). Ωστόσο, η κάθε μορφή, εκφραζόμενη μέσα από την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία, μένει πάντοτε σαν μια πνευματική δημιουργία. Δε ζητά την ικανοποίηση των οικονομικών και των τεχνικών απαιτήσεων, αλλά προσπαθεί, να δώσει μορφή και αίσθημα και σε όλες τις καταστάσεις, σύμφωνα με τον Κωνσταντινίδη. Παρατηρούμε εξ' αρχής ότι η πόλη είναι ή οφείλει να είναι μια πόλη για τον άνθρωπο και για την κάλυψη των αναγκών του, μια από τις οποίες είναι και η τέχνη.

Ο Δοξιάδης, ένας από τους διασημότερους πολεοδόμους, διατυπώνει την δεκαετία του 60' την αρχή της επιστήμης της Οικιστικής και της αρχιτεκτονικής της εντοπίας. Η αρχιτεκτονική της εντοπίας συνίσταται από πέντε βασικά στοιχεία: α) το φυσικό περιβάλλον, β) τη φύση του ανθρώπου, γ) την κοινωνική υπόσταση, δ) τα κελύφη του δομημένου χώρου, ε) τα δίκτυα<sup>6</sup>. Στόχος του, δεν είναι η κατανόηση του βαθμού επίδρασης αυτών στην πόλη και το οικιστικό σύνολο, αλλά οι προσμίξεις που αυτά τα πέντε στοιχεία δημιουργούν. Τα πέντε βασικά στοιχεία της εντοπίας της αρχιτεκτονικής, προκαλούνται από τη συνάντησή τους και τα οποία δημιουργούν τη δυναμική και την εικόνα των πόλεων<sup>7</sup>.

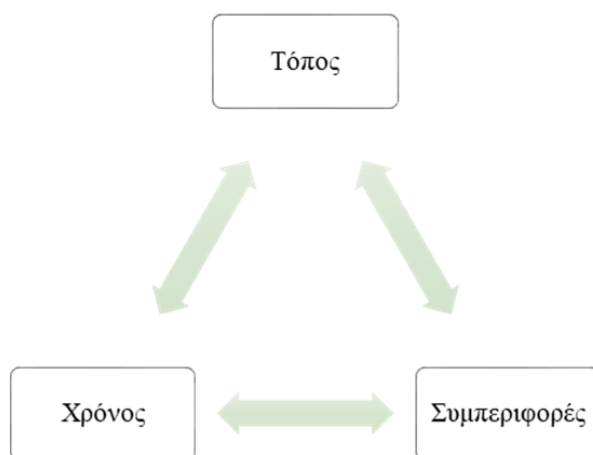
Η εικόνα μιας πόλης αντικατοπτρίζει την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του κάθε τόπου<sup>8</sup>. Προερχόμενη από την σύμπτυξη των λέξεων φύσις, νομός και γνώμη η φυσιογνωμία αφορά τη γνώση της φύσης, του νόμου και αναφέρεται σαν τα ιδιαίτερα

<sup>6</sup> Α. Κύρτσης, *Κωνσταντίνος Α, Δοξιάδης*, Ίκαρος, Αθήνα 2006, σ.19.

<sup>7</sup> Κ. Doxiadis, *An introduction to the Science of Human settlements*, Hutchinson, Λονδίνο 1968, σ.174.

<sup>8</sup> Ι. Στεφάνου, *Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2000, σ.32.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μοναδικά χαρακτηριστικά κάθε τόπου, εκείνα που του επιτρέπουν να ξεχωρίζει των άλλων, που αφορούν τα βασικά στοιχεία αναγνώρισης του. Η φυσιογνωμία συνδέεται άμεσα με την φέρουσα ικανότητα<sup>9</sup> και αφορά τη βίωση του τόπου μέσα από τις πέντε αισθήσεις συν την κίνηση και την ομιλία. Οι τρεις βασικές έννοιες μέσα από τις οποίες μελετάται και αναλύεται είναι ο **χρόνος, ο τόπος και οι συμπεριφορές**, ενώ σημαντικό στοιχείο είναι και το όνομα του κάθε τόπου<sup>10</sup>.



**Εικόνα 2. Η φυσιογνωμία της πόλης**  
Πηγή: Ιδία επεξεργασία

Μελετώντας συνολικά το χώρο, το χρόνο και τις συμπεριφορές ενός τόπου καταλήγουμε σε σύνθετες μονάδες και μορφήματα. Είναι τα στοιχεία αυτά που του προσδίδουν χωρική υπόσταση, συνέχεια και διαφορετικές εκφράσεις, καθώς κάθε τόπος είναι μοναδικός και εξελίσσεται ακολουθώντας το τρίπτυχο αυτό. Άλλωστε στο κόσμο της ύλης ο χώρος και ο χρόνος, αποτελούν τις δυο βασικές συνθήκες ύπαρξης. Η εμφάνιση οποιαδήποτε μορφής φυσικής και τεχνητής, ακολουθεί τους νόμους της χωροχρονικότητας, καθώς κάθε μορφή επιζητά να εξασφαλίσει την αιωνιότητα του είδους της.

<sup>9</sup> Σύμφωνα με τον κ. Στεφάνου ως φέρουσα ικανότητα ορίζεται «η εν δυνάμει ικανότητα ενός τόπου να ανταποκρίνεται σε ανάγκες, απαιτήσεις ή πιέσεις, χωρίς να καταστρέφονται, να φθείρονται ή να αλλοιώνονται οι φυσικοί και πολιτιστικοί υλικοί και άυλοι πόροι του και να εξασφαλίζεται η αειφορία του»

<sup>10</sup> Ι. Στεφάνου, *Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης*, σ.21.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Μια τέτοια έννοια, διαδοχής των τριών, χρόνου, τόπου και ενέργειας (συμπεριφορών) είναι αυτή του ρυθμού, της ομαδοποίησης σε προγραμματισμένα γεγονότα, όπου το προαναφερθέν τρίπτυχο αλληλοεπιδρά με εναλλαγές, επαναλήψεις κλπ., μέσα από την δυναμική ενός τόπου που απαντά μέσα από στοιχεία της πραγματικότητας και της τοποθεσίας. Έτσι, οι αστικοί χώροι μετατρέπονται σε χώρους δράσης και εκδήλωσης, σε νέους χώρους που μεταλλάσσονται εντελώς, π.χ. σε ένα-μια πρόσκαιρη εκδήλωση, ο δημόσιος χώρος μειώνεται δίνοντας τη θέση του σε άλλες μορφές έκφρασης, για ένα περιορισμένο χρονικό διάστημα (πανηγύρια, πολιτιστικές εκδηλώσεις, εκθέσεις, food festival). Και αυτή η μεταλλαγή είναι και η βασική έννοια μιας πόλης με ρυθμό. Ο στατικός αστικός χώρος πάντοτε ίδιος και κοινός, δίνει τη θέση του σε νέα συμβάντα, δομές και εξερευνήσεις, νέες πιθανότητες ανοίγματος, που παράγουν νέους κανόνες και ροές αλληλεπίδρασης μέσα σε αυτές τις αστικές οντότητες που αλλάζουν συνεχώς και επηρεάζουν τη ζωτικότητα, τη δημοσιότητα και τη κοινή χρήση των αστικών χώρων.<sup>11</sup>



**Εικόνα 3. Food festival-Purplepass**

Πηγή:[www.purplepass.com/blog/wp-content/uploads/2022/06/people-at-food-festival.jpg](http://www.purplepass.com/blog/wp-content/uploads/2022/06/people-at-food-festival.jpg)

<sup>11</sup> V. Antchak, «City rhythms and events», *Annals of Tourism Research* τχ. 68 (2018), σ. 52–54.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η παραπάνω περιγραφή αφορά την πόλη και δημιουργεί αυτομάτως ένα εσωτερικό και ένα εξωτερικό χώρο περιγράμματος, στην μορφή της επαναληπτικότητας, του εφήμερου κλπ. Κάθε μορφή έχει ένα σχήμα και οριοθετεί το περιεχόμενο της. Οι υλικές μορφές έχουν όλες διαστάσεις, καθώς μορφή αδιάστατη, δεν νοείται στον υλικό κόσμο. Κάθε μορφή έχει ένα κέντρο, από το οποίο εξαρτάται η συγκρότηση της. Μια τέτοια μορφή είναι και ο τόπος, εκφραζόμενος κυρίως μέσα από την πόλη. Κάθε νέα μορφή-πόλη-τόπος στην οποία βρισκόμαστε για πρώτη φορά, μας καλεί να την γνωρίσουμε, προκειμένου στην συνέχεια να την περιγράψουμε και να την ταξινομήσουμε. Ο Μπέγιαμιν θα πει ότι η πόλη είναι «αυτή η λεπτή λωρίδα φωτός κάτω από την πόρτα του υπνοδωματίου», εννοώντας ότι για να γνωρίσουμε ένα νέο τόπο, χρησιμοποιούμε μια βιωματική προσωπική εμπειρία.<sup>12</sup> Εξετάζουμε προσεκτικά και παρατηρούμε, ώστε να προσδιορίσουμε τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα, τις λεπτομέρειες και τις ιδιότητες του (δομή, μορφή κλπ.). Έτσι, ως άνθρωποι/επισκέπτες/κάτοικοι/θεατές γνωρίζουμε μέσα από την βιωματική εμπειρία και την προσωπική κρίση μια μορφή την οποία, στη συνέχεια, αφηγούμαστε και περιγράφουμε στους άλλους. Ωστόσο, η προσωπική αυτή εμπειρία εμπεριέχει και την υποκειμενική αντιληπτικότητα, που είναι συνάρτηση της ιδιάζουσας και ως εκ τούτου μοναδικής προσωπικότητας του παρατηρητή, καθώς επίσης και των πολιτισμικών και ιδεολογικών καταβολών του, που του δημιουργούν συναισθηματική φόρτιση, η οποία κατευθύνει την αναζήτηση του νοήματος της δεδομένης μορφής και «χρωματίζει» την αξιολόγηση της<sup>13</sup>. Η υποκειμενικότητα ενός ατόμου, αντιδρά και διοχετεύεται σε μια κοινωνία, υπό την έννοια ότι αυτή δρα ως υποκείμενο, και σε πολλές περιπτώσεις εκτός αντικειμενικών κριτηρίων και εκτιμήσεων. Έτσι σε κάθε εποχή η θεώρηση ενός τόπου εμπεριέχει δυο

---

<sup>12</sup> Ε. Λινάκη, «Πολυκριτηριακό σύστημα καταγραφής και αξιολόγησης των υλικών και άυλων πολιτιστικών πόρων ενός τόπου, για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς: η περίπτωση της Άνω Σύρου», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2021, σ.43.

<sup>13</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
ξεκάθαρες κατευθύνσεις. Την προσωπική και τη συλλογική άποψη για τον τόπο. Η  
υποκειμενική άποψη μεταδίδει τα προσωπικά βιώματα του καθενός για τον τόπο ενώ  
η συλλογική αφορά και μεταβάλλεται σε κάθε περίοδο, σύμφωνα με επικρατούντα  
ήθη-έθιμα, θεωρήσεις και αξίες, σύμφωνα δηλαδή με το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο  
οποίο ερμηνεύεται.

## 2.2 Η έννοια του μύθου και του δράματος στην πόλη

Σε κάθε πόλη συνίσταται μια πραγματική ή πλασματική ταυτότητα (μύθος) που  
δεν κατασκευάζει μια τακτοποιημένη και περιορισμένη αντίθεση μεταξύ ενός «κόσμου  
του μύθου» και ενός «κόσμου της πραγματικότητας», αλλά θέτει στο παιχνίδι μια  
ποικιλία «εφέ της πραγματικότητας», διαφορετικές «ψευδαισθήσεις της  
πραγματικότητας». Ο «ρεαλισμός δεν μπορεί απλώς να αναχθεί σε μια διαφανή  
αντανάκλαση του κόσμου, είναι μέρος μιας πολλαπλότητας<sup>14</sup>. Εντάσσοντας την έννοια  
της δραματουργικής πράξης στην πόλη, ως ένα στοιχείο μύθου, που υπερβαίνει την  
πραγματικότητα κάθε δραματουργική πράξη περιλαμβάνει ένα σύστημα συμβόλων,  
λεκτικών, οπτικών κ.α.. Κάθε δράμα αποτελείται από ήδη υπάρχοντα σύμβολα και  
μορφές και, όπως κάθε αφήγηση, μεταρρυθμίζει και αναδιοργανώνει αυτά τα σύμβολα  
στις δικές του δομές. Όπως προτείνει ο Barthes<sup>15</sup>, είναι ένα «σημειωτικό σύστημα  
δεύτερης τάξης», το οποίο δημιουργεί τη δική του γλώσσα, το δικό του σύστημα  
σχέσεων μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, από τις πρωταρχικές σημασίες των  
πολιτισμικών αξιών και των αφηγηματικών μορφών. Σε ένα επίπεδο, παρέχει ένα  
σύνολο ιστοριών και συμβόλων που επικυρώνουν πολιτιστικούς κανόνες.

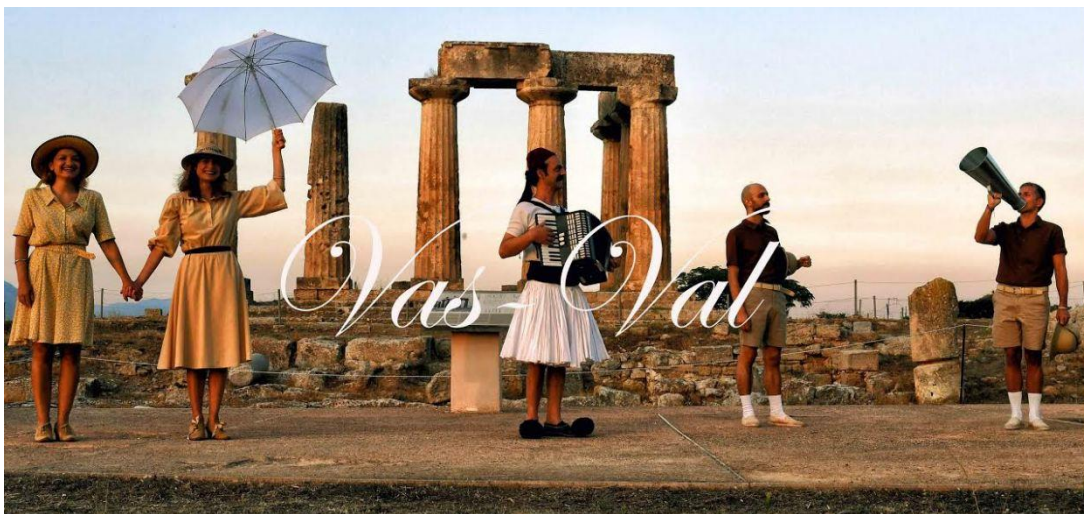
Εμπεριέχοντας την έννοια του μύθου, οι μύθοι μιας κοινωνίας είναι η  
ευφάνταστη απόσταξη των περιγραφών και των συνταγών της για το τι είναι και τι

---

<sup>14</sup> S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Λονδίνο 2010, σ.56.

<sup>15</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Vintage Publishing, Λονδίνο 2009, σ.39.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» πρέπει να είναι η ζωή. Βλέποντας τη δομή και όχι το περιεχόμενο, οι μύθοι σχηματίζουν ένα σώμα αλληλένδετων αφηγήσεων που αποκαλύπτουν ένα άρρητο σύστημα λογικών σχέσεων. Διαβάζοντας ολόκληρο το σώμα των μύθων μιας κοινωνίας με αυτόν τον τρόπο, κατασκευάζουμε το «μεγακείμενο» του μυθικού. Αυτό το μεγακείμενο είναι ένα τεχνητό κατασκεύασμα, αναγκαστικά αόρατο και ασυνείδητο για την κοινωνία της οποίας οι παραδειγματικές αφηγήσεις και οι συμβολικές προβολές του τι είναι η πραγματικότητα, βρίσκονται μέσα σε αυτό το σύστημα<sup>16</sup>. Από σημειωτική σκοπιά, ωστόσο, μπορούμε να πούμε ότι ο μύθος είναι μια αφηγηματική δομή της οποίας τα συστήματα σημείων και συμβόλων συσχετίζονται στενά με τις κεντρικές αξίες του πολιτισμού και της πόλης, ειδικά με εκείνες τις αξίες που εκφράζουν μια υπερφυσική επικύρωση, επέκταση ή εξήγηση των πολιτιστικών κανόνων.



**Εικόνα 4. Το Εθνικό στο ναό του Απόλλωνα στην Αρχαία Κόρινθο**  
Πηγή: [protinewskorinthias.gr/to-ethniko-theatro-sto-nao-tou-apollo-na-s/](http://protinewskorinthias.gr/to-ethniko-theatro-sto-nao-tou-apollo-na-s/)

Ο μύθος λειτουργεί ως ένα σύνθετο δίκτυο αλληλένδετων συμβόλων, προτύπων και δομών που κωδικοποιούν τις αξίες του πολιτισμού σε ένα εκτεταμένο και ολοκληρωμένο σύστημα. Το συνολικό σώμα των μύθων, που διαβάζεται χρονικά, μπορεί να θεωρηθεί ως ένα μεγακείμενο εντός του οποίου λειτουργούν οι

<sup>16</sup> C. Segal, «Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry», *The Johns Hopkins University Press*, τχ.1 (1983), σ. 54.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» συγκεκριμένες λογοτεχνικές αφηγήσεις συγκεκριμένων μύθων. Η φυσιογνωμία εκφέρεται σε κάθε τόπο/κοινωνία με λόγο και μύθο. Ο λόγος είναι η γλώσσα του μυαλού, ενώ ο μύθος είναι η γλώσσα της ψυχής<sup>17</sup>. Αν ενώσουμε τα δύο παραπάνω στοιχεία παράγουμε την οντότητα του τόπου. Ο μύθος δεν αναφέρεται μόνο σε παλιές μυθικές μορφές του τόπου, αλλά έχει και σύγχρονη προέκταση. Οι μύθοι έχουν μια συνέχεια, μια παραλλαγή και ερμηνεία που συχνά έχει και κάτι το σύγχρονο. Ο λόγος συνδέεται άμεσα με την ιστορία. Το αρχαίο δράμα εμπεριέχει και την έννοια του μύθου και του λόγου, καθώς εμπλέκει ιστορικά γεγονότα και τα συνθέτει με μυθικά πρόσωπα, χτίζοντας το μύθο κάθε τόπου. Οι μελέτες για τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες επιμένουν ότι οι ήρωες δεν είναι αποκλειστικά θύτες ή θύματα, ισχυριζόμενοι ότι ζουν ταυτόχρονα σε ενεργητική και παθητική κατάσταση. Η παραπάνω άποψη, ενισχύεται και από το Guillaume Apollinaire, ο οποίος ισχυρίζεται ότι «η πραγματικότητα κινείται προς το δράμα». Το δράμα είναι αυτό που δημιουργεί την πραγματικότητα<sup>18</sup>. Ο μύθος έχει μια υπερχρονικότητα, που διατηρεί επαφή με την πραγματικότητα και την ιστορία, με συναισθηματικές διαστάσεις που αφορούν το καλό, το κακό, το σωστό και το λάθος. Δηλαδή, ο μύθος ενός τόπου μπορεί να ερμηνεύεται διαφορετικά καλύπτοντας ένα πραγματικό γεγονός. Συγκεντρωτικά, το αρχαίο δράμα συνδέεται με τον μύθο και το λόγο ενός τόπου, που περιλαμβάνει το δράμα και το θέατρο από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα.

### 2.3 Ο δημόσιος χώρος

Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να ισχυριστούμε ότι οι άνθρωποι μέσα από τα τρία επίπεδα (ψυχολογικό, ιδεολογικό, πρακτικό) αντλούν κοινά για κάποιους τόπους

---

<sup>17</sup> Ι. Στεφάνου, *Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης*, σ.21.

<sup>18</sup> Eleni Linaki and Konstantinos Serraios, «Recording and Evaluating the Tangible and Intangible Cultural Assets of a Place through a Multicriteria Decision-Making System», *Heritage* (2020), τχ. 23, σ.5.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δεδομένα, αλλά τα εκφράζουν σε διαφορετικό βαθμό, ποιότητα και διάρκεια, αφού κάθε τύπος είναι ταυτόχρονα όμοιος αλλά και εντελώς διαφορετικός<sup>19</sup>, είναι ιδιωτικός και δημόσιος. Οι άνθρωποι κινούνται ελεύθερα και διαμορφώνουν τον ιδιωτικό τους χώρο, όμως συχνά γίνονται οι κεντρικοί φορείς διαμόρφωσης και του δημόσιου χώρου με δράσεις (κινήματα, παραστάσεις, συναυλίες).

Από κοινωνιολογικής πλευράς, σύμφωνα με το Sennett, η λέξη «δημόσιο», (public) στην αγγλική γλώσσα, όπου και χρησιμοποιείται για πρώτη φορά τον 15ο αιώνα, για να αποδώσει την έννοια ενός κοινού αγαθού για την κοινωνία και τον πολίτη. Στον 16ο αιώνα στην έννοια του «δημόσιου», εισαγάγετε η ερμηνεία ως κάτι που εμφανίζεται και εκτίθεται σε κοινή θέα. Στα τέλη του 17ου αιώνα οι έννοιες του «δημόσιου» και του «ιδιωτικού», χρησιμοποιούνται ως αντίθετες για να πάρουν σταδιακά ένα νόημα αρκετά κοντινό με το σημερινό όπου: «‘Δημόσιο’ σημαίνει ανοικτό στον καθένα, ενώ ‘ιδιωτικό’ προστατευμένη περιοχή ζωής, οριζόμενη από την οικογένεια και τους φίλους...»<sup>20</sup>.

Ο δημόσιος χώρος αποτελεί την δημόσια σφαίρα της κοινωνίας. Για τη Jacobs το «δημόσιο» εκφράζει την ίδια την κοινωνία. Πρόκειται για ένα τόπο συνεχών και απρόσμενων συναντήσεων, συμπλοκών, δια δράσεων, αντιπαραθέσεων και διαλόγων<sup>21</sup>. Κάθε χώρος, με δραστηριότητες που αφορούν στη δημόσια ζωή, είναι δημόσιος, τόσο λειτουργικά, όσο προσπελάσιμος από διάφορες κοινωνικές ομάδες. Ο δημόσιος χώρος, κοινωνικά, εμπεριέχει και άλλες έννοιες, όπως του κοινού ενδιαφέροντος από όλους για όλους, της συμμετοχικής δράσης και οικειοποίησης από το κοινό. Τον δημόσιο περιβάλλον είναι χώρος που επηρεάζει άμεσα και ουσιαστικά

---

<sup>19</sup> Ι. Στεφάνου, *Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης*, σ.37.

<sup>20</sup> Μ. Μαντούβαλου, *Στρατηγική για τους δημόσιους και τους ελεύθερους χώρους στην Αθήνα*, Πυρφόρος Αθήνα (1998), σ. 10

<sup>21</sup> J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, Random House New York (1961), σ.45.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» τη δημόσια ζωή με κοινό όφελος<sup>22</sup>. Η performance της ταυτότητας, που χρησιμοποίησε αυτοβιογραφικά στοιχεία εμφανίζεται από το 1970 και μετά. Η έκφραση αυτού του παραστασιακού τύπου στην έκφραση ομάδων και ατόμων, που μέχρι τότε είχαν ευκαιρία να ακουστούν, είχε ως αποτέλεσμα την εισαγωγή και παρουσίαση κοινωνικών και πολιτισμικών προβληματισμών<sup>23</sup>. Εστιάζουν σε τάσεις και στην πολύμορφη δυναμική του τοπίου, θέτοντας τη performance ως ζήτημα εξέχουσας σημασίας.



**Εικόνα 5. Prague Quadrennial of Performance Design and Space**

Πηγή: <https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023>

Οι κοινωνίες δρουν συλλογικά και ατομικά στον δημόσιο χώρο και την πόλη, άλλοτε δημιουργικά και άλλοτε ακραία, παροδικά ή μόνιμα, θέλοντας να δημιουργήσουν μια νέα παράμετρο ερμηνείας, να αποδώσουν το νέο, το άλλο ή την δική τους οπτική. Τελευταία προέκταση του πολιτισμού και κατ' επέκταση των παραστάσεων στον δημόσιο χώρο είναι ότι ο πολιτισμός, ως έννοια των κοινωνικών

<sup>22</sup> Μ. Μαντούβαλου, *Στρατηγική για τους δημόσιους και τους ελεύθερους χώρους στην Αθήνα*, Πυρφόρος

<sup>23</sup> Μ. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Ε. Ράπτου, Παπαζήση (2014), σ.491

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
θεσμών προεκτεινόμενος στην οικονομία, είναι ένα αγαθό κοινωνικό, καθώς σύμφωνα με τους οικονομικούς όρους του κοινωνικού αγαθού, προσφέρεται δωρεάν σε όλους και δεν είναι ανταγωνιστικό ως προς δυο χρήστες. Μπορούν δηλαδή ταυτοχρόνως δύο πολίτες να απολαύσουν το ίδιο μνημείο κλπ. Η δωρεάν απόλαυση του πολιτισμού, συχνά αντικρούεται με την άποψη της πληρωμής εισιτηρίου για την είσοδο σε πολιτιστικούς χώρους, μνημεία και ιστορικές τοποθεσίες. Η άποψη αυτή μπορεί ωστόσο να αντικρουστεί, καθώς σε πληθώρα περιπτώσεων υπάρχουν δωρεάν δράσεις που φέρνουν σε επαφή το άτομο με τον πολιτισμό. Το εισιτήριο, ωστόσο, λόγω ανυπαρξίας επαρκών πόρων, παραμένει σε πληθώρα περιπτώσεων αναγκαίο για την συντήρηση, συνέχεια και προστασία τους. Οι παραστάσεις στον δημόσιο έχουν μια διττή ταυτότητα. Συχνά είναι δωρεάν ή φέρουν εισιτήριο, ωστόσο μπορεί να τις παρακολουθήσει ο οποιοσδήποτε, αφού είναι δημόσια. Αυτό δίνει μια ελευθερία και μια ισότητα σε κοινωνικό και χωρικό επίπεδο.

#### 2.4 Η έννοια της *site specific* παράστασης

Η θεωρία του «site-specific» έχει ένα εξαιρετικά σημαντικό χαρακτηριστικό, αυτό της «χωρικής στροφής» στις μελέτες, για να αναλύσει τους τρόπους με τους οποίους η τοποθεσία μιας παράστασης καθορίζει το περιεχόμενο και την πρόσληψή της όσο και για να επιστήσει την προσοχή στους επαγγελματίες για τους οποίους η έννοια του «site» αποτελεί θεμελιώδες μέλημα. Το Site-Specific Theatre ασχολείται με το θέατρο και την παράσταση που βασίζεται σε μια εις βάθος εξερεύνηση και έκφραση της χωρικής πρακτικής. Τη δεκαετία του 60, σε καλλιτεχνικά εργαστήρια, σε γκαλερί και σε διάφορους αντισυμβατικούς χώρους πραγματοποιούνται πειραματισμοί καλλιτεχνών της εννοιακής και σωματικής τέχνης<sup>24</sup>. Ο όρος υποδηλώνει την παράσταση που εμφανίζεται πέρα από το κτίριο του θεάτρου και προβάλλει την

---

<sup>24</sup> M. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, σ.493

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» επιλεγμένη τοποθεσία του ως καθοριστική για την ανάπτυξη της μορφής ή του θέματος<sup>25</sup>. Οι Pearson and Shanks εξηγούν ότι η απλή ταυτόχρονη μελέτη του "site" και του "performance" είναι ανεπαρκής επειδή απαιτείται μια θεμελιώδης τομή των στοιχείων όπου και τα δύο αλληλοενημερώνονται έτσι η ενεργή σχέση μεταξύ τους παραμένει ρευστή. Η σχέση μεταξύ των δύο βασικών εννοιών παραμένει ξεκάθαρα η πιο αμφισβητούμενη –και αμφισβητούμενη– περιοχή, όπου μια μορφή τριβής μεταξύ αυτών των στοιχείων στηρίζει την απόδοση της συγκεκριμένης τοποθεσίας και όχι μια εγγενή αμοιβαιότητα<sup>26</sup>.



**Εικόνα 6. Mountview MA in Site-Specific Theatre Practice**

Πηγή: <https://gr.pinterest.com/pin/687995280569421654/>

Είναι μια στιγμή διεκδίκησης του ατόμου στο χώρο, που δημιουργεί την κοινωνικοχωρική διαλεκτική πόλης και δράματος. Η βρετανική ομάδα Welfare State

---

<sup>25</sup> F. Wilkie, «Out of Place. The negotiation of space in Site-Specific Performance» διδ. διατριβή, University of Surrey, School of Arts 2004.

<sup>26</sup> A. Birch και J. Tompkins, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, Macmillan, Αγγλία 2012, σ.3.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» κατά τη δεκαετία του 70 ειδικεύτηκε σε θεάματα μεγάλης κλίμακας στο δημόσιο χώρο με πυροτεχνήματα, εντυπωσιακά κοστούμια και αξεσουάρ. Τέτοιου είδους παραστάσεις την δεκαετία το 80 αποτελούν αντικείμενο πειραματισμού στην Ευρώπη και την Αμερική<sup>27</sup>.

Τη δεκαετία του 1980 καθιερώνεται το «site-specificity» στις εικαστικές τέχνες, και εφαρμόζεται για πρώτη φορά σε θεατρικές πρακτικές στη Βρετανία. Έκτοτε, οι σχολιαστές και οι δημιουργοί στρέφονται συχνότερα στις ίδιες τις πρακτικές για να ορίσουν και να επαναπροσδιορίσουν τη φύση των ρευστών και προσωρινών ιδιοτήτων του τόπου, που η δημιουργίας νοήματος, μέσω μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας, μπορεί να είναι πολλά διαφορετικά πράγματα όπως: σενάριο, περίπατος, στατική, εξωτερικού χώρου, συμβατική κ.α<sup>28</sup>.



**Εικόνα 7. Παράσταση στο δημόσιο χώρο**  
*Πηγή: Μπρικένα Γκίστο*

<sup>27</sup> M. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, σ.341

<sup>28</sup> F. Wilkie, «Out of Place. The negotiation of space in Site-Specific Performance» διδ. διατριβή, University of Surrey, School of Arts 2004.

Τα τελευταία 15 χρόνια μελετητές, συμπεριλαμβανομένων των Nick Kaye, Cathy Turner και Fiona Wilkie, ανέπτυξαν ένα σύνολο θεωρητικών εργασιών γύρω από την έννοια του «site-specificity»<sup>29</sup>. Ο όρος, μπορεί να γίνει κατανοητός και ένα «συγκεκριμένο έργο» μπορεί να αρθρωθεί και να αυτοπροσδιοριστεί μέσω ιδιοτήτων, ποιοτήτων ή νοημάτων που παράγονται σε συγκεκριμένες σχέσεις μεταξύ ενός «αντικειμένου» ή «συμβάντος» και μιας θέσης που καταλαμβάνει<sup>30</sup>. Οι καλλιτέχνες στον δημόσιο χώρο δρουν με δημιουργικές διαδικασίες για να διερευνήσουν τους τρόπους που η τέχνη μπορεί να συμβάλλει στην κατανόηση της έννοιας του δημόσιου. Σε αυτές τις πρακτικές, με άξονα τον δημόσιο χώρο καθώς και τα ζητήματα, άμεσα συνδεδεμένα με την έννοια του δημόσιου όπως η ταυτότητα, η παγκοσμιοποίηση, ο πολιτισμός και άλλα θέματα της καθημερινότητας, η παραστασιολογία εστιάζει στο σώμα, τη στιγμή και την ιδέα όπου κάθε παράσταση κινητοποιεί (είτε σιωπηρά είτε ρητά) μια συγκεκριμένη εκδοχή της σχέσης μεταξύ της παράστασης, του χώρου και το φυσικού και πολιτιστικού πλαισίου αυτών<sup>31</sup>.

Ο χώρος έχει την τάση να ασκεί ένα διαφορετικό είδος επιρροής στην ανάπτυξη του περιεχομένου απόδοσης, μια επιρροή συχνά πιο αφηρημένη και ευφάνταστη παρά καθαρά κυριολεκτική. Ένας τόπος φέρνει τις ιστορικές, πολιτιστικές ή πολιτικές προεκτάσεις του, οι οποίες στη συνέχεια υφαίνονται με άλλες ανησυχίες και αισθητικές στο τελικό κομμάτι που συνήθως χαρτογραφείται. Οι χάρτες διαμορφώνουν την κατανόησή μας για το χώρο, εντοπίζοντας και διορθώνοντας όχι μόνο ορόσημα αλλά και βασικές σχέσεις μεταξύ των τοπογραφικών, συμβολικών και γλωσσικών στοιχείων

---

<sup>29</sup> K. Beswick, «Performing site-specific theatre: politics, place, practice», *Theatre and Performance Design*, τχ.1 (2005), σ. 272-273

<sup>30</sup> N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, Routledge, Λονδίνο 2000, σ.2.

<sup>31</sup> F. Wilkie, «Out of Place. The negotiation of space in Site-Specific Performance» διδ. διατριβή, University of Surrey, School of Arts 2004.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» τους. Στη γραφή του μη τόπου πάνω από τον τόπο, στην έκθεση των αντιθέσεων μεταξύ εικονικών και πραγματικών χώρων, στη συνεπαγωγή του χάρτη στην παραγωγή του αντικειμένου του, αυτές οι πρακτικές προσεγγίζουν τις διάφορες τοποθεσίες τους σε μια ασάφεια των διακρίσεων κάτω από τις οποίες καθορίζεται η ακεραιότητα και η θέση ενός έργου<sup>32</sup>.

Το Performing Site-Specific Theatre στοχεύει να περιγράψει βασικά ερωτήματα για τη φόρμα, πέρα από την απλή καταγραφή των αναρίθμητων τρόπων αντιμετώπισης διαφορετικών τοποθεσιών και δημιουργίας διαφορετικών παραδειγμάτων παράστασης. Η φόρμα είναι επί του παρόντος αρκετά ισχυρή για να προωθήσει νέες εκδόσεις του τρόπου με τον οποίο κάποιος μπορεί να αντιληφθεί τη σχέση μεταξύ τοποθεσίας και απόδοσης<sup>33</sup>. Σύμφωνα με το Bruni<sup>34</sup> «στον ανθρωπογενή τόπο οι διάφορες εγκαταστάσεις, για παράδειγμα οι οικισμοί, οι πόλεις και τα στοιχεία τους, όπως είναι οι δρόμοι, μετατρέπουν τη φύση σε πολιτισμικό περιβάλλον». Αυτό συμβαίνει σε εγκαταστάσεις, που σχετίζονται οργανικά με το περιβάλλον τους, λειτουργούν ως εστίες συμπύκνωσης και ερμηνείας. Σκοπός λοιπόν, δηλαδή, των ανθρώπινων εγκαταστάσεων, είναι να καταστούν ως τόποι, αποκαλύπτοντας... «τα νοήματα που είναι δυναμικά παρόντα σε ένα δεδομένο περιβάλλον».

Το τοπίο είναι μέρος μιας «διαδικασίας με την οποία ... διαμορφώνονται ταυτότητες»<sup>35</sup>. Τα πολιτιστικά τοπία αποτελούν την διεπαφή μεταξύ των φυσικών στοιχείων, του πολιτισμού, της υλικής και άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και της

---

<sup>32</sup> N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, σ.215.

<sup>33</sup> A. Birch και J. Tompkins, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, Macmillan, Αγγλία 2012, σ.5.

<sup>34</sup> R. Harrison, «Forgetting to remember, remembering to forget: late modern heritage practices, sustainability and the 'crisis' of accumulation of the past», *International Journal of Heritage Studies* τχ. 19 (2013), σ.591.

<sup>35</sup>D. Bruni, «Landscape quality and sustainability indicators. Agriculture and Agricultural Science», *Procedia*, τχ. 8 (2016), .703.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» ποικιλομορφίας, καθαρίζοντας ένα στενό δίκτυο σχέσεων, συμπεριφορών, λαών και παραγόντων παράδοσης, συνέχειας και δεσμών.



**Εικόνα 8. A Collaborative Site Specific Performance**

Πηγή: <https://www.archdaily.com/97234/salvaged-layers-a-collaborative-site-specific-performance>

Ο δημόσιος χώρος στον οποίον ασκούνται τέτοιου είδους παραστάσεις, συχνά ελέγχεται από κάποιον, έτσι χαρακτηρίζεται αναπόφευκτα από μια συγκεκριμένη κατηγορία ή ανθρώπους και δεν είναι εξίσου προσβάσιμος σε όλους. Ενώ οι παραστάσεις στο δρόμο διευκολύνουν την αναζήτηση διαφορετικών ακροατηρίων, πρέπει να αναρωτηθεί κανείς εάν η πρόσβαση σε ένα ευρύτερο κοινό είναι πράγματι διαφορά μεταξύ της παράστασης στο δρόμο και στα κτίρια του θεάτρου<sup>36</sup>. Ωστόσο, μέσω αυτής της μεγάλης ποικιλίας μορφών και στρατηγικών, εικάζεται η απόδοση των τόπων της παράστασης<sup>37</sup> και θέτουν βασικά ερωτήματα που δύνανται να αναλυθούν

<sup>36</sup> F. Wilkie, «Out of Place. The negotiation of space in Site-Specific Performance» διδ. διατριβή, University of Surrey, School of Arts 2004.

<sup>37</sup> N. Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, σ.216.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
και να διαμορφωθούν διαφορετικά σε κάθε παράσταση, θέτοντας τους όρους και  
εμπλουτίζοντας τους ήδη υπάρχοντες.

### 3. Η κοινωνικοχωρική διαλεκτική πόλης και δράματος

Η έννοια της κοινωνίας είναι εξέχουσα, κυρίως για την Ελλάδα, καθώς υπερβαίνει την έννοια της πόλης. Ο Διαφωτισμός, θα εισάγει την έννοια της κοινωνίας, ως μια μεταβαλλόμενη οντότητα που εξελίσσεται. Εισάγει, δηλαδή, την έννοια της μελλοντικότητας, όπου ιστορία και κοινωνία συμβαδίζουν, σαν δίπολο πολιτισμού. Η κύρια δυνατότητα του πολιτισμού είναι ότι, μπορεί να εκφράζει ένα ή και περισσότερους τόπους, στο ίδιο ή και σε παρελθόντα ή μέλλοντα χρόνο, με διαφορετική κάθε φορά διάρκεια<sup>38</sup>.

Η κοινωνικοχωρική διαλεκτική εισάγει μια νέα προσέγγιση στην ανάλυση της χωρικής δυναμικής και της σχέσης της με την κοινωνική αναπαραγωγή και τον μετασχηματισμό. Ο χώρος, ως μη αυτόνομη ερμηνευτική παράμετρος της κοινωνικής δυναμικής, συμβάλει στην κατανόηση του και κυρίως στην κοινωνιολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση των πόλεων, όπου συχνά χρησιμοποιείται η έννοια του χώρου<sup>39</sup>. Ο Lefebvre αναφέρει την έννοια του χώρου, «ως κάτι που παράγεται μέσω της νοηματοδότησης του»<sup>40</sup>. Ο χώρος δηλαδή αρχίζει να κατακερματίζεται σε μικρότερες περιοχές που παράγουν διαχρονικά νέες ταυτότητες μέσα από τις δράσεις, τις χρήσεις, τις δομές και τους ανθρώπους που κινούνται εντός του αστικού χώρου και «στιγματίζουν», οριοθετούν, μεταλλάσσουν και δίνουν νέα ταυτότητα αναλόγως των γνωρισμάτων τους σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο ξεκινώντας από τις απλές χωρικές διακρίσεις ως τις κοινωνικές (έμφυλοι τόποι, κινήματα, περιοχές εγκλημάτων κλπ.). Οι τοποκαθορισμένες performances είναι κατά κύριο λόγο παραστάσεις σε

---

<sup>38</sup> Ε. Λινάκη, «Άυλοι και Υλικοί Πολιτιστικοί Πόροι της Άνω Σύρου. Μία πρότυπη πολεοδομική μελέτη», διπλ. εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σ.56.

<sup>39</sup> J. Remy, J., «Χώρος και κοινωνιολογική Θεωρία. Προβληματική της έρευνας», *Αειχώρος*, Βόλος τχ. 4, τμ.1 (2005), σ.69.

<sup>40</sup> H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Παρίσι 2002, σ.73.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» αντισυμβατικούς χώρους, υπαίθριους ή μη, που προβάλλουν τα φυσικά χαρακτηριστικά του χώρου και κάποιες κοινωνικές και ιστορικές εκδηλώσεις<sup>41</sup>.



**Εικόνα 9. Συλλαλητήριο στην Αθήνα**

Πηγή: [https://i.ytimg.com/vi/yEJ8ScE\\_VRU/maxresdefault.jpg](https://i.ytimg.com/vi/yEJ8ScE_VRU/maxresdefault.jpg)

Οι Beswick και Javon θα ισχυριστούν ότι: «Οι πόλεις είναι ίσως περίεργα κείμενα για να υποβληθούν σε δραματουργική ανάλυση: ως δυναμικές χωρικές οντότητες δεν μπορούν να πλαισιωθούν σωστά ‘ως’ παραστάσεις»<sup>42</sup>. Μια πόλη δεν είναι ένα δραματικό έργο, όπως ένα θεατρικό κείμενο ή μια σκηνοθετημένη παράσταση - αλλά οι πόλεις εν τούτοις εμπλέκονται σε μια αφηγηματική λογική και, ως εκ τούτου, μπορούν να τοποθετηθούν ως σύνθετα πολιτιστικά αντικείμενα που παράγουν, συντηρούν και μεταδίδουν νοήματα. Η προσέγγιση της πόλης ως τοποθεσίας ανάλυσης σημαίνει σκέψη με χωρικές θεωρίες, αλλά θα μπορούσαμε επίσης να χρησιμοποιήσουμε παραδόσεις δραματουργικής ανάλυσης που εξετάζουν, σύμφωνα με τα λόγια της Τέρνερ, «τους τρόπους με τους οποίους ενορχηστρώνονται τα επίπεδα νοήματος. «η συνθετική τους λογική» και «τι παρουσιάζεται και πώς»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> M. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, σ.343

<sup>42</sup> K. Beswick and J. Javon, «Sounds of the City: Dramaturgy, Space, Identity», *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue de l'AICT*, Παρίσι (2021), τχ. 24, σ.98.

<sup>43</sup> Ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Δηλαδή υφίστανται ως πραγματικές, γεωγραφικές τοποθεσίες αλλά παράλληλα και ως συναισθηματικές έννοιες που κυκλοφορούν πέρα από τον εαυτό τους για να δημιουργήσουν νόημα και να αναπαραγάγουν αυτό το νόημα αλλού. Αυτό θα μπορούσε να γίνει κατανοητό ως μια δραματουργική διαδικασία. Με άλλα λόγια, οι πόλεις δεν είναι μόνο σταθερές και βρίσκονται αλλά υπάρχουν και ως μια σειρά από ιδέες, γεγονότα και συναισθήματα κατασκευασμένα ως αφηγήσεις.



**Εικόνα 10. Colour mobile. Site specific on Behance**  
Πηγή: [modules/1400/2166b668196065.5b54ca95cad46.jpg](https://www.behance.net/gallery/140021666/Colour-Mobile)

Τέτοιες αφηγήσεις διαμορφώνονται σκόπιμα (π.χ. μέσω του πολεοδομικού σχεδιασμού, αρχιτεκτονικών παρεμβάσεων) και τυχαίες (που προκύπτουν από τους άτυπους τρόπους με τους οποίους οι πόλεις ασκούνται, ενσαρκώνονται και βιώνονται από τους κατοίκους και τους επισκέπτες τους). Ο «ρεαλισμός», ένας αυτοσυνείδητος λογοτεχνικός τρόπος που δεν μπορεί απλώς να αναχθεί σε μια διαφανή αντανάκλαση του κόσμου, είναι μέρος μιας πολλαπλότητας λογοτεχνικών φωνών στο κείμενο»<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Λονδίνο (2010), σ.67.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Συγκεράζοντας τα παραπάνω, η πόλη αποτελεί τη χωρική έκφραση ανθρώπων, συναισθημάτων, δράσεων αλλά ταυτοχρόνως λειτουργεί σαν σκηνικό δράσης, σαν χώρος έκφρασης, σαν σκηνικό τοπίο, σαν καμβάς δημιουργίας. Ο Πλάτωνας ονομάζει «χώρα», το χωρικό υπόβαθρο που λειτουργεί ως η μήτρα κάθε δημιουργίας με συγκεκριμένο χρόνο και τόπο. Ο χρόνος και ο τόπος, ως ενέργειες οδηγούν στη δημιουργία ενός νέου αστικού χώρου και στην ανάδυση νέων εννοιών, θέτοντας και την κυρίαρχη έννοια του σώματος στην πόλη.

#### 4. Το σώμα στην πόλη

Οι πόλεις αποκτούν νέα βιώματα και εμπειρίες μέσα από τα σώματα που αρθρώνονται στον δημόσιο χώρο, είτε σαν δημιουργοί, είτε σαν ακροατές. Όπως λέει ο Μήτρου «Το σώμα του δημιουργού, που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, άμεσα ή έμμεσα, είναι εντός του έργου τέχνης που παράγει, συναντά το σώμα του θεατή με ενδιάμεσο το σώμα του δημιουργήματος»<sup>45</sup>. Ο άνθρωπος γεμίζει τον χώρο, με εμπειρίες και προσδοκίες, του δίνει νόημα. Άλλωστε η λέξη «άνθρωπος» (άναθρών ά όπωπε) σημαίνει αυτός που παρατηρεί/βλέπει με προσοχή (αναθρεΐν) και συλλογίζεται ότι ιδεί (δηλ. όπωπε), σημαίνει δηλαδή «ο εξετάζων όσα έχει ιδεΐ». Ο άνθρωπος είναι ένας μικρόκοσμος, μια μικρογραφία του μακρόκοσμου-σύμπαντος. Μικρόκοσμος-άνθρωπος και μακρόκοσμος-σύμπαν, υπόκεινται στους ίδιους νόμους. Ο άνθρωπος αποτελεί ένα μέρος του «όλου», ένα παρατηρητή του κόσμου, των φυσικών στοιχείων και των υλικών-άλων, που μέσα από την παρατήρηση αυτή αντιλαμβάνεται, αλληλοεπιδρά και δομεί την δική του φύση και τις λειτουργίες, καθώς και τους ισχύοντες, κατά περίπτωση, κοσμικούς κανόνες. Δομεί δηλαδή ένα νέο σύνολο, ένα νέο οργανισμό, που από το συγκεκριμένο χώρο μετουσιώνεται σε τόπο. Ο κάθε τόπος είναι ένας οργανισμός, ο οποίος αυτορρυθμιζόμενος, υπηρετεί τις ανάγκες του και τις ανάγκες των ατόμων που τον υπηρετούν (κατοικούν), μέσα από την κύρια υλική του έκφραση, δηλαδή το σώμα του.

Στους στοχασμούς του ο Merleau-Ponty αναφέρει ότι: «το σώμα στη σεξουαλική του υπόσταση» αμφισβητεί τέτοιες αναφορές σωματικής εμπειρίας και ισχυρίζεται ότι το σώμα είναι «μια ιστορική ιδέα» και όχι «ένα φυσικό είδος»<sup>46</sup>. Αναπτύσσοντας αυτή την ιδέα, ο Thorpe θεωρεί ότι: «η ακρόαση παράγει σώματα» και

---

<sup>45</sup> Ι. Μήτρου, *Ασυνείδητο και τέχνη, Η τέχνη ως φορέας του ασυνειδήτου. Το αόρατο ως παραστάσιμο*, σ.7. [https://www.academia.edu/42060728/\[9/2/2024\]](https://www.academia.edu/42060728/[9/2/2024])

<sup>46</sup> Μ. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, Λονδίνο 1945, σ. 172.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
ότι αυτή η παραγωγή βρίσκεται πάντα σε «σχέση με κυρίαρχους τρόπους λόγου και με συγκεκριμένους κοινωνικοπολιτικούς και οικονομικούς τρόπους στην ιστορία<sup>47</sup>». Στην διαδικασία παραγωγής έργου, θεμελιώδης είναι η ενέργεια, καθώς απαντά στην δυνατότητα παραγωγής έργου. Η ενέργεια κάθε τόπου, αντικειμένου, ανθρώπου διαπερνά τα πράγματα και μεταφέροντας την ενέργεια διαπερνά τα πάντα και μεταφέρει τις ιδιότητες τους πχ. ο σίδηρος διατηρεί τις ιδιότητες του στη φωτιά. Τα σώματα κατά την διαδικασία, συχνά, αποθηκεύουν μια μορφή ενέργειας και ονομάζονται «αποθήκες ενέργειας». Κατά τις δραματουργικές πράξεις η ενέργεια αυτή απελευθερώνεται και τα σώματα μετατρέπονται σε πηγές ενέργειας. Η ενέργεια προς το χώρο και το χρόνο αφήνει τα χαρακτηριστικά της μέσα από την αλληλεπίδραση με κάθε στοιχείο του χώρου και του χρόνου για να παραχθεί ένα έργο. Το έργο αυτό που στην συγκεκριμένη εργασία αφορά και απαντά στις παραστατικές τέχνες αφορά το σύνολο των ενεργειών για να παραχθεί ένας σκοπός και είναι προϊόν σωματικής και πνευματικής εργασίας.

Συγκεράζοντας τα παραπάνω, επισημαίνεται ότι: «το σώμα αποκτά το νόημά του μέσα από την ιστορικά διαμεσολαβημένη του έκφραση στον κόσμο. Το σώμα δεν είναι μια ταυτόσημη ή απλώς πραγματική υλικότητα, αλλά ο τρόπος αυτού του φέροντος σώματος είναι θεμελιωδώς δραματική»<sup>48</sup>. Με τον όρο δραματική εννοεί ότι το σώμα δεν είναι απλώς ύλη αλλά μια συνεχής και αδιάκοπη υλοποίηση των δυνατοτήτων<sup>49</sup>, που εκφράζεται μέσα από το φύλο. Δηλαδή το φύλο είναι μια προέκταση του σώματος μέσα από την κοινωνική του λειτουργία, διαφαίνεται ότι το σώμα αποτελεί μια ερμηνευτική παράμετρο πολύ σημαντική στις δραματουργικές

---

<sup>47</sup>A. Thorpe, «Casting Matters: Colour Trouble in the RSC's *The Orphan of Zhao*», *Contemporary Theatre Review*, Λονδίνο, τμ.24, τχ. 4 (2014), σ. 348.

<sup>48</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, σ. 126.

<sup>49</sup> ο.π.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» πράξεις, χωρίς να ορίζεται, απαραίτητα, από την βιολογική ταυτότητα. Παραμένει ένα είδος που δομείται με βάση την εμπειρία και την έκφραση του στον κόσμο, με στόχο να παράξει μια αφήγηση.

Το σώμα, είναι ο απόλυτος εκφραστής των πάντων, γίνεται το πεδίο έκφρασης όλων των διαφορετικών αντιλήψεων, των απόψεων και των δίπολων. Μέσα από την αντιπαράθεση, την αποδοχή και την απόκρουση, τη ταυτότητα του φύλου, αλλά και τη ταυτόχρονη συνάντηση με τη διαφορετικότητα, με τον «Άλλο». Η πολιτισμική εμπειρία του σώματος είναι θεμελιώδης στις εργασίες της Hastrup θεωρώντας ότι η βασική, σωματική εμπειρία είναι διαπολιτισμική κι επομένως παρέχει το έρεισμα για την ανθρωπολογική ανάλυση η οποία θα μπορέσει να επέμβει διορθωτικά στις διανοητικές αντικειμενικές δομές της πολιτισμικής γραμματικής<sup>50</sup>



**Εικόνα 11. Τα σώματα στην πόλη**

Πηγή: <https://gothamto.com/wp-content/uploads/2017/07/aa-LO1A7159.jpg>

<sup>50</sup> M. Carlson, *Performance. Μια κριτική εισαγωγή*, σ.123

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Συντελεί σε μια «νέα πραγματικότητα», μια επιτελεστική πραγματικότητα που ορίζεται με την παρέμβαση του καλλιτέχνη περφόρμερ μέσα στην ίδια πραγματικότητα του θεατή, στον δικό του χώρο-χρόνο, στο οικείο περιβάλλον του, μέσα στην καθημερινότητά του που όμως πλέον μετατοπίζεται ως συνέπεια της εν λόγω παρέμβασης. Η νέα αυτή πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα εισβολής του ανοίκειου στο οικείο<sup>51</sup>. Άρα το αρχικό συναίσθημα πριν την εξοικείωση-οικειοποίηση ή απώθηση του άλλου ανθρώπου, είναι η έννοια του ανοίκειου. Η λέξη **ανοίκειο** (Unheimlich στα γερμανικά), θα εμφανιστεί από τον Freud τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με δύο σημασίες: 1. σημαίνει αυτό που είναι γνωστό, οικείο, αυτό που δημιουργεί μια αίσθηση θαλπωρής και 2. σημαίνει επίσης το κρυφό, το μύχιο, το μυστικό, το αβέβαιο, αυτό που δημιουργεί την αίσθηση του κινδύνου<sup>52</sup>. Επομένως, το οικείο μπορεί ανεπαίσθητα να μετατραπεί σε κάτι το τρομακτικό, δηλαδή να γίνει ανοίκειο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η σχέση αυτή είναι αναγκαστικά και αμφίδρομη<sup>53</sup>. Ο Jean-Bertrand Pontalis θα χαρακτηρίσει το ανοίκειο ως: «αυτό που δεν ανήκει στο σπίτι και ωστόσο κατοικεί εκεί»<sup>54</sup>. Την ίδια άποψη ενισχύει και ο Jentsch, θεωρώντας το: «ως μια συναισθηματική κατάσταση που βρίσκεται κάποιος όταν δεν αισθάνεται σπίτι του»<sup>55</sup>. Αποτελεί δηλαδή μια κατάσταση μιας ξένης ετερότητας σε κάτι οικείο<sup>56</sup>.

Άρα το ανοίκειο δεν είναι ακριβώς το αντίθετο του οικείου. Είναι αυτό που έρχεται σε αντίθεση με τις βεβαιότητες της λογικής. Έτσι, το ανοίκειο «δεν είναι κάτι

---

<sup>51</sup> Β. Παπαδάκης, «Embracing Otherness», εργασία μαθήματος: Το Δράμα του σώματος. Ιστορία και Θεωρία της Performance, ΕΚΠΑ, 2023.

<sup>52</sup> Α. Αλερτάς, «Χωρικότητες του ανοίκειου: η κινηματογραφική ποιητική του Andrei Tarkovsky», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2017.

<sup>53</sup> L. Dällenbach και Annette Tomarken, «On Narrative and Narratives: II», *Spring*, Λονδίνο 1980, τμ. 11, τχ. 3, σ. 23.

<sup>54</sup> J.P. Pontalis, *The Freud Scenario*, Verso, Λονδίνο 1985, σ. 56.

<sup>55</sup> E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Ernst Books, Λονδίνο (1960), σ. 223.

<sup>56</sup> Π. Μπούσκα, «Το Ανοίκειο: μια ψυχαναλυτική μελέτη στον Κινηματογράφο», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
νέο ή ξένο αλλά κάτι παλαιόθεν οικείο στην ψυχική ζωή»<sup>57</sup>. Επεξηγώντας τα  
παραπάνω, είναι σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί και η έννοια της **αποκειμενοποίησης** που  
εισάγει η Kristeva: ως μια κατάσταση κατά την οποία, το άτομο προσπαθώντας: «να  
προσδιορίσει τα όρια μεταξύ του Εαυτού και του Άλλου, αποτινάσει και απωθεί αυτά  
τα στοιχεία τα οποία αναγνωρίζει στον άλλο, ως πηγή της διαφοροποίησης του»<sup>58</sup>.  
Δημιουργούνται δηλαδή συγκεκριμένες αντιλήψεις ανάλογα τόσο με την προσωπική  
πεποίθηση του καθενός όσο και με τις συνολικές πεποιθήσεις μιας κοινωνίας<sup>59</sup>.  
Σύμφωνα με την Ρηγοπούλου: [...] «στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, ο  
καλλιτέχνης χειρίζεται την σχέση οικείο-ανοίκιο με στόχο την ανακάλυψη της  
οικειότητας μέσα στο ξένο και της αποξένωσης μέσα στο οικείο».<sup>60</sup> Οι αντιλήψεις  
αυτές ενυπάρχουν και εκφράζονται ταυτόχρονα.

Χάρη στο σώμα μας, βρισκόμαστε σε αυτό το μέρος.<sup>61</sup> Από τον Heidegger και  
μετά, το να είμαστε στον κόσμο σημαίνει να είμαστε στη θέση μας. Πράγματι, η  
ύπαρξή μας στη θέση του στον κόσμο, είναι που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το  
χώρο. Το σώμα μας παρέχει έναν προσανατολισμό μέσω των αμφίπλευρων ιδιοτήτων  
του. Αλλά αυτός ο προσανατολισμός αποκτά νόημα μόνο επειδή είμαστε έμψυχα όντα,  
επειδή ερχόμαστε στον κόσμο κινούμενοι. Η προέλευση [του χώρου] βρίσκεται ευθέως  
στο σώμα του μεμονωμένου υποκειμένου. Ή, πιο συγκεκριμένα, βρίσκεται στην  
κίνηση αυτού του σώματος. Για να προκύψει ο χώρος, το σώμα μας όπως είναι  
προσαρμοσμένο σε αυτόν δεν μπορεί να παραμείνει στατικό, πρέπει να βρίσκεται σε  
κίνηση<sup>62</sup>. Ο Edgar Cayce γράφει: «Είμαστε πάντα με ένα σώμα, επομένως, όντας

---

<sup>57</sup>S. Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* Joan Riviere, Washington Square Press, Νέα  
Υόρκη 1952, σ. 32.

<sup>58</sup>J. Kristeva, *Pouvoirs de /' horreur*, Editions du Seuil, Παρίσι 1980, σ. 112.

<sup>59</sup> R. Koolhaas, *The Generic City, S, M, L, XL*, Monacelli, Νέα Υόρκη 1995, σ.78.

<sup>60</sup>Λ. Τερματζίδου, «Το μετα-ανθρώπινο σώμα στη σύγχρονη τέχνη των μέσων και της performance»,  
Διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Κατερίνη 2018

<sup>61</sup> E. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, U of California P, Καλιφόρνια 1997, σ.214.

<sup>62</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
σωματικοί, είμαστε πάντα μέσα σε ένα μέρος επίσης». Από την οπτική του, το σώμα είναι ένα αντικείμενο που καταλαμβάνει χώρο και υπάρχει σε σχέση με άλλα αντικείμενα. Το να είσαι στον κόσμο σημαίνει να είσαι στη θέση σου. Το να είσαι μέρους του κόσμου ή της περφόρμανς σημαίνει να είσαι στον κόσμο, καθώς οι άνθρωποι μετατοπίζονται από την έννοια του «είμαι μέρος», στην έννοια του «είμαι στον κόσμο», την απόδοση δηλαδή του έξω, του βλέπω, του «είμαι» και «είμαι στον κόσμο» και του προσδιορίζομαι τον τόπο μου και αυτό-προσδιορίζομαι σε αυτόν και από αυτόν.

## 5. Παραστατικές τέχνες και πόλη

### 5.1 Πόλη και μνήμη

Πολύ συχνά στην πόλη διαμορφώνονται δραματουργικά έργα και παραστάσεις με σκοπό την ανίχνευση και ενεργοποίηση της μνήμης, για ιστορικά και σύγχρονα γεγονότα. Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής, πληθώρα τέτοιων παραστάσεων θα μελετηθούν για αυτό θεωρείται άξιο λόγου να γίνει μια ερμηνεία της μνήμης.

Τα γεγονότα στη μνήμη καταγράφονται με τη μορφή αναμνήσεων, μέσα από αισθήματα, όνειρα, αλλά και εικόνες, χωρίς να είναι δυνατό να μπορούμε να θυμηθούμε χωρίς την αντικειμενική γνώση των θυμούμενων<sup>63</sup>. Η επανάληψη της μνήμης, λοιπόν, δημιουργεί την ανάμνηση και άρα τη συντήρηση της μνήμης. Δηλαδή, θυμόμαστε τα γεγονότα που μας προκάλεσαν έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις και είχαν σημασία ή συνέβησαν κατά την περίοδο σχηματισμού της ταυτότητας μας<sup>64</sup>. Η ανάμνηση λοιπόν, όταν λειτουργεί ως συνειδητοποιημένη μνήμη, είναι μια επανερμηνεία του παρελθόντος μέσα στο παρόν και αυτό την καθιστά εν δυνάμει σύγχρονη. Τώρα, έννοιες όπως η συνειδητοποίηση, η επανερμηνεία, το νόημα, δημιουργούν από τη μνήμη την ανάμνηση, που συχνά γίνεται μέσα από την απλοποίηση των εννοιών, με μέσα συμβατικά, όπως οι φωτογραφίες και οι προφορικές μαρτυρίες κλπ., που μπορούν άμεσα να γίνουν κατανοητές. Αυτό, βέβαια, μπορεί να σημαίνει και διαστρέβλωση ή αλλοίωση της μνήμης στη διάρκεια των ετών. Αφού η μνήμη στηρίζεται στην πραγματικότητα, η αλλοίωση της πραγματικότητας, σημαίνει αυτομάτως και αλλοιωμένη μνήμη, άρα μεταβολή των ιχνών της.

---

<sup>63</sup> Κ. Θεολόγου, «Η αξία της μνήμης για μια κοινωνία», *Intellectum*, τχ. 3 (2007), σ.16.

<sup>64</sup> M. Lewicka, «Place attachment, place identity, and place memory: Restoring the forgotten city past», *Journal of Environmental Psychology*, τχ. 28, τμ. 3 (2008), σ.211.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Ο Λιάκος υποστηρίζει ορισμένες παραμέτρους που οδηγούν στη λήθη, οι οποίοι είναι<sup>65</sup>:

1. Οι διαγενειακοί μηχανισμοί μεταβίβασής της μνήμης, που έπαψαν πλέον να υπάρχουν, καθώς χάθηκε ο παραδοσιακός ιστός, από τον οποίο παραγόταν.

2. Η αλλαγή του χώρου και της εμπειρίας.

3. Οι κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται σε ένα τόπο, π.χ. η οικονομική κρίση, καθιστά τους ανθρώπους κατακερματισμένους ως προσωπικότητες, ελαχιστοποιώντας τη συνεκτική-συλλογική και ατομική μνήμη.



**Εικόνα 12.** Η μνήμη μέσα από την χάραξη των παλαιών ορίων της πόλης (Λευκωσία)  
*Πηγή: Προσωπικό αρχείο*



**Εικόνα 13.** Σχέση φύσης-ανθρώπου-πολιτισμού στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου μέσα από την αλληλουχία φυσικού τοπίου, θεατών και θεάτρου-σκηνικού παράστασης  
*Πηγή: Προσωπικό αρχείο*

Ερμηνεύοντας τις παραπάνω απόψεις, είναι εμφανές ότι οι άνθρωποι ή οι κοινωνίες επιστρέφουν στη μνήμη, όταν πλέον αυτή έχει χαθεί. Ο Harold Pinter θα ισχυριστεί ότι «Το παρελθόν είναι ό,τι θυμόμαστε, ό,τι νομίζουμε πως θυμόμαστε, ό,τι έχουμε πειστεί ότι θυμόμαστε ή που προσποιούμαστε ότι θυμόμαστε»<sup>66</sup>. Άλλωστε αν δεν αντέχεις ξεχνάς, γιατί δεν αντέχεις να θυμάσαι. Για το λόγο αυτό, οι κοινωνίες

<sup>65</sup> Α. Λιάκος, *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ.34.

<sup>66</sup> Η. Pinter (1930 – 2008, Βρετανός θεατρικός συγγραφέας).

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» συχνά επιλέγουν την λήθη είτε εσκεμμένα, είτε λόγω του τραύματος κλπ. Η μνήμη, αποτελείται από την συνειδητοποίηση ότι οι δράσεις των ανθρώπων δεν είναι αποκλειστικά δικές τους. Είναι με κάποιο τρόπο, κληρονομήματα όπου συχνά η καταγεγραμμένη ιστορία και η μνήμη, συμπλέκονται. Άλλωστε η συλλογική μνήμη, αποτελεί το άθροισμα των ατομικών συνειδήσεων και της ατομικής μνήμης, που στενά συνδέεται με τους τόπους που καθείς έχει ζήσει και αναπτυχθεί. Η συλλογική μνήμη δεν αποτελεί μια απλή συσσώρευση κοινής γνώμης και γεγονότων αλλά μια κοινή ψυχολογική συνείδηση και επικοινωνία μεταξύ γενεών. Μαζί με το μύθο, η μνήμη αποτελεί θεμελιώδες συστατικό ενός έθνους με υλικές και άυλες διαστάσεις. Άλλωστε ο μύθος και κατ' επέκταση η μυθολογία, αποτελούν δυνάμεις της φύσης και εκδηλώσεις μιας αόρατης, τεχνητής μορφής, η οποία, όπως προείπαμε, έχει ένα αρχικό πραγματικό υπόβαθρο. Έτσι φαινόμενα, γεγονότα και στοιχεία της φύσης μετατρέπονται σε πλασματικά φαινόμενα και οντότητες, προσωποποιήσεις για την δημιουργία ή εξάλειψη των συναισθημάτων και κυρίως για την κατανόηση της ζωής.

Μέσα από τις διαδικασίες που περιεγράφηκαν, οι άνθρωποι αναπτύσσουν κοινές ρίζες και κοινό πολιτισμό. Άλλωστε η μνήμη δεν είναι αποτέλεσμα ατομικής συνείδησης, αλλά εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο, ενσωμάτωσης της<sup>67</sup>. Για το λόγο αυτό μπορεί οποιαδήποτε στιγμή να σβηστεί και να ανακληθεί. Έτσι θα λέγαμε, ότι η μνήμη είναι μια διαδικασία μεταβαλλόμενη που αφορά περισσότερο το παρόν, παρά το μέλλον, όπου μπορεί να ανακλά γεγονότα του παρελθόντος και να τα τοποθετεί ως μνήμη, στο πολιτισμό, την κληρονομιά και την παράδοση. Η άποψη που οφείλει να διατηρηθεί από το παρόν κεφάλαιο είναι ότι η μνήμη, αποτελεί ένα τρόπο επικοινωνίας και μεταβίβασης του πολιτισμού και της κληρονομιάς, από άτομο σε άτομο μέσω

---

<sup>67</sup> A. Heller, A., «Cultural Memory», *Identity and Civil Society*, τχ.4 (2001), σ.141.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» θεσμών, αρχείων, μνημείων κλπ.<sup>68</sup>. Άλλωστε στο ανθρώπινο ον δεν κληρονομούνται μόνο οι γενετικές ιδιότητες, αλλά και οι εμπειρίες που μεταβιβάζονται από γενιά σε γενιά<sup>69</sup>. Πολλές χώρες έχουν ακολουθήσει τις δικές τους πολιτικές διατήρησης, όμως είναι σαφές ότι η διατήρηση του παρελθόντος αποτελεί μια πηγή πολιτιστικής ταυτότητας και βάση αναφοράς για την πολιτιστική ταυτότητα του μέλλοντος.

Προχωρώντας προς την ανάλυση της πολιτιστικής ταυτότητας, οι εγγραφές μνήμης στο πλαίσιο του πολιτισμού, αφορούν τον άυλο και υλικό πολιτισμό. Ο υλικός πολιτισμός αφορά μνημεία, υλικά έργα, τόπους κλπ., ενώ ο άυλος προφορικές μαρτυρίες, παραδόσεις κλπ. Σε μια συνολική μελέτη του πολιτισμού, ο διαχωρισμός άυλου και υλικού είναι συμβολικός, καθώς στο υλικό αγαθό αποδίδεται μια άυλη συμβολική αξία και αντίστοιχα το άυλο στοιχείο εκφράζεται στον τόπο με διάσταση υλική. Ο άυλος πολιτισμός στους τόπους είναι ότι η ψυχή για τον άνθρωπο. Ο ουρανός, κατάσταση άυλη, συμπληρώνει τη γη, την υλική χωρική δομή, καθώς χωρίς τον συνδυασμό των δυο, δεν υπάρχει ολοκληρωμένος κύκλος ζωής.

Την άποψη αυτή ενισχύει και ο Jean-Louis Luxen υποστηρίζοντας ότι η διάκριση μεταξύ υλικής και άυλης κληρονομιάς είναι τεχνητή, καθώς η υλική κληρονομιά, επιτυγχάνεται μόνο στην πραγματική της διάσταση, ενώ η άυλη για να γίνει ορατή, πρέπει να ενσαρκωθεί σε υλική εκδοχή<sup>70</sup>. Αφού λοιπόν, δεν υπάρχει ήχος χωρίς σιωπή και χωρίς το τίποτε, το άδειο, δεν μπορεί να υπάρξει το υλικό<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> S. Kolay, «Cultural Heritage Preservation of Traditional Indian Art through Virtual New-media», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, τχ. 225 (2015), σ. 311.

<sup>69</sup> Ε. Λινάκη, «Πολυκριτηριακό σύστημα καταγραφής και αξιολόγησης των υλικών και άυλων πολιτιστικών πόρων ενός τόπου, για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς: η περίπτωση της Άνω Σύρου», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2021.

<sup>70</sup> J. Luxen, «The Nara document: its achievement and its limits», *Conversaciones*, τχ. 8 (2019), σ.200.

<sup>71</sup> E. Tolle, *Η δύναμη του τώρα*, Δυναμική της επιτυχίας, Αθήνα 2013, σ. 67.



## 5.2 Η πόλη και οι παραστατικές τέχνες

Ο Mumford, τη δεκαετία του 1930, προσπάθησε να κατανοήσει την πόλη ως «θέατρο κοινωνικής δράσης». Ο σχεσιακός χώρος είναι ίσως η λιγότερο γνωστή διάσταση του χώρου στις κοινωνικές επιστήμες παρότι θεμελιώθηκε για πρώτη φορά το 1715-1716 μέσω της αλληλογραφίας μεταξύ του Leibniz και του Clarke (ενός ψευδώνυμου του Νεύτωνα)<sup>72</sup>. Στο πλαίσιο της σύγχρονης μεταβιομηχανικής πόλης, όπου θεατρικότητα και παραστατικότητα αποτελούν τους βασικούς μοχλούς των λεγόμενων «οικονομιών εμπειρίας». Όλο και περισσότερο, οι πολεοδόμοι συντονίζονται με θεατρικές έννοιες όπως η «αστική σκηνή» και το «αστικό δράμα» στην πολιτική πλαισίωση του πολεοδομικού σχεδιασμού.<sup>73</sup> Άλλωστε, σύμφωνα με τον Sehner «η περφόρμανς είναι δράσεις»<sup>74</sup>, όπως οι δράσεις που προαναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο και που υλοποιούνται στον δημόσιο χώρο.

Με την έννοια της δράσης αναδύεται και η έννοια του πολιτικού, του πολιτικού θεάτρου και της πολιτικής στον δημόσιο χώρο. Για τους σκοπούς του πολιτικού θεάτρου, εισαγάγετε ο νατουραλισμός. Υποστηρίζοντας ότι παρουσιάζει ένα ακριβές αντίγραφο του κόσμου, δεν περιορίζεται αναγκαστικά σε μεμονωμένα και παρατηρήσιμα φαινόμενα, με δυνατότητα ανάλυσης ή γενίκευσης. Όπως υποστήριξε ο μαρξιστής κριτικός György Lukács, ο νατουραλισμός «μπορεί μόνο να «περιγράψει», ενώ ο πολιτικός συγγραφέας επιδιώκει να «αφηγηθεί», δηλαδή όχι απλώς να καταγράψει γεγονότα αλλά να δημιουργήσει τις αιτιώδεις συνδέσεις μεταξύ των γεγονότων<sup>75</sup>. Η αναπαραγωγή της πραγματικότητας παρά η εξέταση αιτιών που κρύβονται πίσω από την επιφάνεια αποκλείει τη δυνατότητα του είδους της ανάλυσης

---

<sup>72</sup> Β. Αυδίκος, «Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΣΧΕΣΗ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ», *Γεωγραφίες*, τχ. 17 (2010), σ. 36

<sup>73</sup> P. Makeham, «Performing the City», *Theatre Research International*, τχ. 30 τμ. 2 (2005), σ.150–160

<sup>74</sup> R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, Λονδίνο 2002, σ.1

<sup>75</sup> M. Patterson, *Strategies of Political Theatre Post-War British Playwrights*, Cambridge, Λονδίνο 2003, σ.7

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» που θα μπορούσε να προωθήσει τη θεμελιώδη κοινωνική αλλαγή. Όπως είπε ο Brecht «Τα ατομικά συναισθήματα, οι ιδέες και οι παρορμήσεις των βασικών χαρακτήρων επιβάλλονται σε εμάς, και έτσι δεν μαθαίνουμε τίποτα περισσότερο για την κοινωνία από ό,τι μπορούμε να πάρουμε από το σκηνικό». που μπορεί να αντιμετωπίσει, οδηγεί σε αποδοχή των υφιστάμενων περιστάσεων<sup>76</sup>.



Εικόνα 14. Ταινία *Carte Postale* από το τέλος του κόσμου  
Πηγή: <http://www.cinemazine.gr>

Το 2009, στο βιβλίο του *Theatre and Politics*, ο Joe Kelleher υποστήριξε ότι «ο εργαλειασμός του θεάτρου [και] η χρήση του ως μέσου καθοδήγησης των πράξεών μας και αλλαγής του κόσμου, δεν λειτουργεί – ποτέ δεν [και] ποτέ»<sup>77</sup>. Το πολιτικό θέατρο των δεκαετιών του 1960 και του 1970 έχει συχνά απαξιωθεί ως ιδεαλιστικό και ξεπερασμένο, είτε η ανάλυση βασίζεται στη θέση του στα μεταβαλλόμενα

<sup>76</sup> ο.π., σ.12

<sup>77</sup> J. Kelleher, *Theatre and Politics*, Palgrave Macmillan, Αγγλία 2009, σ.36.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
κοινωνικοϊστορικά και φιλοσοφικά πλαίσια είτε στις τυπικές του ιδιότητες. Η  
μεταμοντερνιστική απόσπαση από το πολιτικό λέγεται ότι υπονόμωσε το ορθολογικό  
υλιστικό επιχείρημα.

Ο Αριστοτέλης ονόμασε την τραγωδία «μίμηση (μίμηση) πράξης». Μόλις μπει  
κανείς στο θέατρο, όμως, η ακριβής μίμηση καθίσταται αδύνατη. Η δράση  
πλασιώνεται, όχι μόνο φυσικά από τα όρια του αρχιτεκτονικού χώρου, αλλά και από  
τη πλαisiώση του οικοπέδου, που πρέπει να ξεκινά από κάποιο σημείο και να τελειώνει  
σε άλλο<sup>78</sup>. Το κοινό γνωρίζει ότι οι ηθοποιοί δεν είναι οι άνθρωποι που εκπροσωπούν  
και οι ερμηνευτές μιλούν πιο δυνατά από ό,τι στην πραγματική ζωή και σχεδόν πάντα  
περιμένουν να τελειώσει ο συνομιλητής τους πριν μιλήσουν οι ίδιοι. Η δράση φωτίζεται  
και οι ηθοποιοί προσποιούνται ότι πέρα από τη σκηνή είναι ένας πραγματικός κόσμος  
από τον οποίο βγαίνουν, όταν το κοινό γνωρίζει πολύ καλά ότι είναι στην  
πραγματικότητα συνονθύλευμα παλιών σκηνικών. Επιστρέφοντας στην έννοια του  
πολιτικού, το 2009 η Ελισάβετ Σακελλαρίδου προέτρεψε την ακαδημία να εξετάσει μια  
επανάσταση 360 μοιρών στην προσέγγισή της στο πολιτικό θέατρο, υποστηρίζοντας  
ότι θα έπρεπε να «αναθεωρήσει τους ορισμούς και τις συνταγές του πολιτικά  
προσανατολισμένου θεάτρου». . . και να τροποήσει. . . προσδοκίες, σύμφωνα με τη  
νέα πολιτισμική ηθική της μετανεωτερικότητας σχετικά με την παραγωγή και την  
πρόσληψη των τεχνών»<sup>79</sup>.

Η Massey, θεωρεί ότι ο χώρος μπορεί να είναι προϊόν αλληλεξάρτησης και ότι  
πάντοτε υφίσταται μετασχηματισμούς, και τον εκφράζει ως «τη σφαίρα πιθανότητας  
ύπαρξης μιας πολλαπλότητας με την έννοια του ταυτόχρονου πλουραλισμού, ως τη  
σφαίρα στην οποία συνυπάρχουν διακριτές τροχιές των φαινομένων, και για αυτό ως

---

<sup>78</sup> ο.π., σ.13

<sup>79</sup> E. Sakellariou, «New Faces for British Political Theatre», *Studies in Theatre and Performance*, τχ.1 (1999), σ. 51.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» τη σφαίρα συνυπάρχουσας ετερογένειας»<sup>80</sup>. Η είσοδος των παραστατικών τεχνών όπου από την ιδιωτική σκηνή, περνά στη δημόσια σφαίρα, συνιστά μια νέα συνάντηση. Η συνάντηση αυτή είναι κοινωνικά πολυεπίπεδη, καθώς ανοίγεται ένα κανάλι επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης μεταξύ των δύο πόλων (παράστασης και πόλης), με αφορμή αυτή την βιωματική εμπειρία.<sup>81</sup> Αυτή η αρχική «ανοικοίωση», η άγνοια δηλαδή του οτιδήποτε, όπως ένα παιδί, που βλέπει τα πάντα σαν νέα, έρχεται σαν μια νέα εμπειρία στον δημόσιο χώρο, χωρίς μνήμες και βιώματα. Κάθε βίωμα συντελείται κατά την διάρκεια του έργου. Δεν υπάρχει μνήμη, πριν την είσοδο του. Ο «Baudelaire» θα θέσει την έννοια του «flaneur»<sup>82</sup>, του «πλάνη», που είναι κάτι περισσότερο από τον τουρίστα, είναι αυτός που προσπαθεί να κατανοήσει το πνεύμα του τόπου, ο «ιερέας» του genius loci, που δημιουργεί νέους τόπους. Ο «flaneur» είναι ένας πρίγκιπας που «απολαμβάνει παντού την ανωνυμία του»<sup>83</sup>. Ο πλάνης δεν είναι συνυφασμένος με τον τόπο. Δρα σαν εξωτερικός παρατηρητής, δίχως μνήμες και βιώματα και διακατέχεται από μια αντικειμενικότητα. Με την εμπλοκή του στον τόπο αρχίζει να αποκτά βιώματα, άρα και μνήμη. Αρχίζει να στοιχειοθετεί εικόνες, μορφές και εμπειρίες μέσα στην συγκεκριμένη περίσταση από δραματουργικές διαδικασίες.

Επεξηγώντας, η εικόνα της πόλης και κατ' επέκταση η δραματουργία της είναι το «αποτέλεσμα μιας αμφίδρομης διαδικασίας μεταξύ παρατηρητή και παρατηρούμενου»<sup>84</sup>, αφού ο κάθε άνθρωπος ταυτοχρόνως μετατρέπεται σε παρατηρητή και παρατηρούμενο, σε μια διαδικασία εναλλαγής ρόλων, που βοηθούν τα άτομα να απορροφήσουν την ταυτότητα ενός τόπου και να την εμπλουτίσουν με τη δική τους ταυτότητα, ερμηνεία και τα δικά τους βιώματα, δημιουργώντας μια νέα

---

<sup>80</sup> D. Massey, *Για το χώρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2018, σ.56.

<sup>81</sup> Erika Fischer-Lichte, «Culture as Performance», *Modern Austrian Literature*, τχ. 42, τμ. 3 (2009), σ.3.

<sup>82</sup> M. Grotta, *Baudelaire's Media Aesthetics The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, 1st ed. Bloomsbury Academic, Αγγλία 2015, σ.56.

<sup>83</sup> Ν. Σινίσογλου, *Γνωστική. Στοιχεία φιλοσοφίας. Θεόφιλος Καΐρης*. Ευρασία, Άνδρος 2008, σ.78.

<sup>84</sup> K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Λονδίνο 1960, σ.456.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δραματουργία. Ο όρος νέα δραματουργία δεν αντικαθιστά την παραδοσιακή δραματουργία, αλλά την ενσωματώνει σε ένα ευρύτερο πλήθος θεωριών που συνυπάρχουν στο διευρυμένο σύγχρονο θεατρικό και παραστατικό πεδίο<sup>85</sup>. Αυτές οι ιδέες πληροφορούν τον τρόπο με τον οποίο σκεφτόμαστε το θέατρο και τον τρόπο που κάνουμε θέατρο σήμερα – ανεξάρτητα από το είδος ή την τοποθεσία, μέσω μιας πρακτικής. Ο όρος «πρακτική ως έρευνα» υποδηλώνει «μια ερευνητική διαδικασία που οδηγεί είτε σε ένα έργο τέχνης μέρος μιας έρευνας σχεδιασμένης από ένα εύρος μεθόδων, είτε σε μια ερευνητική διαδικασία που πλαισιώνεται εξ ολοκλήρου ως καλλιτεχνική πρακτική, είτε σε ένα έργο που σχετίζεται με τις τέχνες»<sup>86</sup>. Στην πρώτη περίπτωση η έρευνα ονομάζεται «βασισμένη στην πρακτική» (practice-based) και περιλαμβάνει «την καλλιτεχνική διαδικασία ως βάση για τη συμβολή μιας νέας γνώσης»<sup>87</sup>. Στις άλλες δύο η έρευνα ονομάζεται «καθοδηγούμενη από την πρακτική» (practice-led) και συστήνει γνώση «που αφορά κυρίως νέες αντιλήψεις σχετικά με μια καλλιτεχνική πρακτική»<sup>88</sup>.

Προκύπτει ότι μέσα από την παρατήρηση της πόλης αυτή συχνά μετατρέπεται σε μια καθημερινή αστική σκηνογραφία, όπου οι κάτοικοι της πόλης δομούν και αποδομούν το αστικό σκηνικό. Με αυτό τον τρόπο «οι πολίτες γίνονται ενεργοί σκηνογράφοι του καθημερινού περιβάλλοντός τους»<sup>89</sup>, όπου διαδρούν με αυτό, δημιουργώντας μία παραστασιακή συνθήκη της πόλης. Μέσα από τις διαδικασίες που περιεγράφηκαν, οι άνθρωποι αναπτύσσουν κοινές ρίζες και κοινό πολιτισμό. Ο αστικός χώρος δημιουργεί ένα νέο διαδραστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο τα συμμετέχοντα

---

<sup>85</sup> K. Trencsényi και B. Cochrane, *New Dramaturgy*, Bloomsbury Methuen Drama, Λονδίνο 2014, σ.78.

<sup>86</sup>J. Sjoberg και J. Hughes, «Practice as Research» [<https://www.methods.manchester.ac.uk/themes/qualitative-methods/practice-as-research/>] (24/01/2024)].

<sup>87</sup>Linda Candy, *Practice Based Research: a Guide*, 2006 [<https://www.researchgate.net/directory/publications>] (24/01/2024)].

<sup>88</sup> ο.π.

<sup>89</sup> J. Lavrinec, *Urban Scenography: emotional and bodily experience*, Borderland Studies Αμερική 2013, σ. 123.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» άτομα πραγματοποιούν δράσεις, αντιδράσεις και διαδράσεις, σαν αποτέλεσμα μιας συμμετοχικής -συλλογικής- επιτελεστικής πρακτικής, όπου οι συμμετέχοντες αποκτούν μια κοινή μνήμη. Άλλωστε η μνήμη δεν είναι αποτέλεσμα ατομικής συνείδησης, αλλά εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο, ενσωμάτωσης της<sup>90</sup>. Άλλωστε η μνήμη, δεν είναι κάτι το απόλυτα ορισμένο, είναι ένα αντικείμενο ... «συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης, μια έννοια ανοικτή σε πολλαπλές ερμηνείες και αντιλήψεις»<sup>91</sup>. Ο κάθε άνθρωπος βιώνει, κατανοεί και περιγράφει διαφορετικά τα βιωμένα γεγονότα και η σύνδεση ενός ατόμου με τον τόπο, προκύπτει κυρίως από το συναισθήματα του ατόμου για τον τόπο αυτό. Η Jacobs υποστηρίζει εκ νέου, το δίπολο ατομικής και συλλογικής ερμηνείας των εννοιών, λέγοντας... «ότι η μνήμη του παρελθόντος αποτελείται από δύο είδη στοιχείων, μια κοινωνική μνήμη που προκαλείται από εξωτερικές ή κοινές πηγές, και μια προσωπική που αφορά το ίδιο το άτομο»<sup>92</sup>. Η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται και αντλεί δύναμη από τη βάση της ενθύμησης των ανθρώπων, που είναι μέλη μιας ομάδας.



**Εικόνα 15. Γυάρος (διατηρητέο μνημείο\_2001)**

Πηγή: <https://www.enandro.gr>



**Εικόνα 16. τα Στρατόπεδα συγκέντρωσης του Άουσβιτς**

Πηγή: <https://www.sofokleousin.gr>

<sup>90</sup> A. Heller, A., «Cultural Memory», *Identity and Civil Society*, τχ.4 (2001), σ.141.

<sup>91</sup> Π. Πάγκαλος, *Ο αρχιτέκτονας ως τεχνικός-επιστήμονας της μνήμης* στο «Μνήμη-Μουσείο-Πόλη. η Μνήμη, Το Μουσείο Και η Πόλη. Η Αρχιτεκτονική Των Μουσείων Του Δημήτρη Φατούρου», Πάτρα 2013, σ.32

<sup>92</sup> J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, σ.32.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η πόλη, ως «ένα θέατρο κοινωνικής δράσης»<sup>93</sup>, προωθεί την τέχνη και είναι τέχνη. η πόλη δημιουργεί το θέατρο και είναι το θέατρο. Μέσα από τις σκόπιμες προσπάθειες της τέχνης, της πολιτικής και της εκπαίδευσης, κάνουν το δράμα πιο πλούσιο, ως ένα σκηνικό, καλοσχεδιασμένο, που εντείνει και υπογραμμίζει τις χειρονομίες των ηθοποιών και τη δράση του έργου<sup>94</sup>. Το να ενσωματώσουμε αυτές τις νέες δυνατότητες στη ζωή της πόλης, οι οποίες έρχονται σε εμάς όχι μόνο μέσω καλύτερης τεχνικής οργάνωσης, αλλά μέσω της οξείας κοινωνιολογικής κατανόησης, και να δραματοποιήσουμε τις ίδιες τις δραστηριότητες σε κατάλληλες ατομικές και αστικές δομές, αποτελεί το καθήκον της επόμενης γενιάς<sup>95</sup>, σύμφωνα με το Mumford.

Φυσικά, οι θεατρικές και παραστατικές διαστάσεις των πόλεων είναι, κατά μία έννοια τουλάχιστον, πιο εύκολα αναγνωρίσιμες σε έργα και άλλες καθορισμένες εκδηλώσεις παραστάσεων, συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου δρόμου, των κινητοποιήσεων που σχετίζονται με συγκεντρώσεις και διαδηλώσεις, των φεστιβάλ κ.α. Όλο και περισσότερο, οι πολεοδόμοι και οι διαχειριστές αναγνωρίζουν την αξία και τη ζήτηση τέτοιων θεατρικών/παραστατικών δραστηριοτήτων, που φαίνονται ότι ολοένα ενσωματώνονται και περισσότερο στον δημόσιο χώρο, έτσι ώστε η ίδια η πόλη απεικονίζεται μεταφορικά μέσω όρων όπως «σκηνή», «σκηνικό» και «δράμα». Άλλωστε όπως παρατηρεί ο Μπέικον, ένας από τους «πρωταρχικούς σκοπούς της αρχιτεκτονικής είναι να εντείνει το δράμα της ζωής»<sup>96</sup>. Ο Pearson παρακολουθεί επίσης τις αλλαγές στην αντίληψη του ίδιου του "τόπου" σαν μια μετατόπιση «από την προσοχή στους πολιτιστικούς συντονισμούς μιας συγκεκριμένης τοποθεσίας, σε μια ενεργή επανεξέταση του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται ο «τόπος»»<sup>97</sup>. Όπως

---

<sup>93</sup> L. Mumford, «What is a City?», *Architectural Record*, τχ. 82 Αγγλία 1937, σ.34.

<sup>94</sup> ο.π.

<sup>95</sup> ο.π.

<sup>96</sup> E. Bacon, *Design of Cities*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1974, σ. 19.

<sup>97</sup> M. Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2010, σ.67.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» περιγράφει σκοπός «δεν είναι να ανασκάψει την κρυμμένη αλήθεια ή την ουσία μιας τοποθεσίας, αλλά αντίθετα να ενεργοποιήσει την εγγενή πολλαπλότητα του τόπου [...] σαν μια σύγκλιση εμπειριών και κατασκευών. μια σωματική εμπειρία<sup>98</sup>.

Φαίνεται ότι αυτή η πρόταση ολοένα και εντάσσεται στη πόλη. Διαρκώς αντικείμενα ενσωματώνονται είτε στον αστικό εξοπλισμό (καθίσματα, φυτά), βιτρίνες αλλάζουν, περιστατικά στιγματίζουν σημεία (πχ αστικές δολοφονίες). Οι χώροι αυτοί υφίστανται έναν χωρικό και κοινωνικό στιγματισμό, δηλαδή στιγματίζονται για το χρονικό διάστημα ή για πάντα, εφόσον δράσεις, διαδραματίζονται σε αυτούς. Ο χώρος αποκτά την ταυτότητά του μέσω των ενεργειών που εκτελούνται στην περιοχή. Έτσι, οι περιοχές «στιγματίζονται», αλλάζουν φυσιογνωμία και ταυτότητα. Οι ανθρωποποίητες μορφές του χώρου, δηλαδή οι οσμές, οι ήχοι, οι άνθρωποι, οι ενέργειες και γενικά η εικόνα που εντυπώνεται στην συνείδηση των ανθρώπων, ενισχύει την άποψη ότι αυτοί οι χώροι της πόλης, συνεχώς εναλλάσσονται καθορίζοντας, νέες πραγματικότητες, όπως αυτές των παραστατικών τεχνών.

«Στον σύγχρονο κόσμο της πόλης, η θεατρικότητα και η παράσταση είναι αυτά στα οποία στρέφονται οι άνθρωποι για να δημιουργήσουν την όψη μιας γεμάτης ζωντανίας, περιοχής»<sup>99</sup>. Έτσι, αν είναι αλήθεια ότι βρίσκουμε πάντα κάτι που να μας δίνει την εντύπωση ότι υπάρχουμε, τότε ένα από τα μέρη που διαπιστώνουμε ότι κάτι υπάρχει, είναι στην αστική σκηνή. Στο βιβλίο του «Soft City», ο Raban περιγράφει την «εγγενή θεατρικότητα της ζωής της πόλης», υποστηρίζοντας ότι οι δημόσιοι χώροι στην πόλη «συχνά μοιάζουν με φωτισμένες σκηνές που περιμένουν ένα σενάριο».<sup>100</sup>

Όλο και περισσότερο, οι πολεοδόμοι έχουν κατανοήσει τη σημασία της δημιουργικότητας, της απόδοσης και του θεάματος στις πόλεις και τη δημιουργία

---

<sup>98</sup> ο.π.

<sup>99</sup> L. Mumford, «What is a City?», σ.67.

<sup>100</sup> J. Raban, *Soft City*, Hamish Hamilton Αγγλία 1998, σ.78.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» πόλεων. Οι σχεδιαστές αναγνωρίζουν ότι οι κοινωνικές διαδικασίες αλληλεπίδρασης είναι κρίσιμες σκέψεις για τη δημιουργία της πόλης. Ο Mumford, για παράδειγμα, πάντα τόνιζε την κοινωνική επιταγή στον αστικό σχεδιασμό. Έβλεπε την πόλη ως την «πρωταρχική τοποθεσία της ανθρώπινης συναναστροφής, και η τοποθεσία, το σχέδιο και η αρχιτεκτονική της, και οι θεσμοί της, ήταν το πλαίσιο του πολιτισμού».<sup>101</sup> Επέμεινε στη σημασία όχι μόνο των κτιρίων, αλλά εξίσου και των χώρων στο ανάμεσα σε κτίρια, τα οποία έχουν τις δικές τους λειτουργίες, τόσο αισθητικά όσο και κοινωνικά. Η Jacobs υποστηρίζει ότι οι διαδικασίες είναι ουσιαστικής σημασίας και ότι οι πολεοδόμοι πρέπει να επικεντρωθούν στις κοινωνικές διαδικασίες αλληλεπίδρασης.<sup>102</sup>

Ο Raban συνεχίζει να χαρακτηρίζει τα ρούχα, τα κτίρια, τους δρόμους και τους ορίζοντες όλα με θεατρικούς/σημειωτικούς όρους, προτείνοντας ότι «αυτό το είδος της σημασίας, της επικοινωνίας, της δημιουργίας νοημάτων, της διαμόρφωσης ταυτότητας, της δημιουργίας πόλεων είναι η «γραμματική της πόλης» και «η τέχνη της αστικής ζωής»<sup>103</sup>. Η Harvie, στο βιβλίο της *Theater & the City*, γράφει «Το δράμα αφηγείται από καιρό τη σχέση των ανθρώπων με τα μέρη όπου βρίσκονται, τι σημαίνουν αυτά τα μέρη και ποια σχέση κάνουν δυνατή»<sup>104</sup>. Στη Δύση, βέβαια, το θέατρο ήταν πάντα πολύπλοκα δεμένο με την πόλη και τις μορφές πολιτισμού της. Από τα αθηναϊκά αστικά και θρησκευτικά φεστιβάλ, μέσω των δημόσιων και ιδιωτικών θεάτρων της πρώιμης νεότερης περιόδου, η ιστορία του παραλληλίζεται με την εξέλιξη του δυτικού αστικισμού<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> D. Wiltshire, «Review: The Culture of Cities», στο [\[http://students.bath.ac.uk/ab0dw/bookreview.htm\]](http://students.bath.ac.uk/ab0dw/bookreview.htm) Προσβάσιμο 10/1/2024.

<sup>102</sup> E. Bacon, *Design of Cities*, σ.89.

<sup>103</sup> J. Raban, *Soft City*, Hamish Hamilton, σ. 27.

<sup>104</sup> J. Harvie, *Theatre & the City*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2009, σ.20.

<sup>105</sup> B. Garner και B. Stanton, *Urban landscapes, theatrical encounters: Staging the city* στο «Land/Scape/Theatre», επιμ. Jf Fuchs and U. Chaudhuri, Ann Arbor: University of Michigan Press, Λονδίνο 2002, σ.45.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Οι πόλεις είναι δυναμικές και μπορούν να παρομοιαστούν με ζωντανές οντότητες, με διάρκεια ζωής που μπορεί να μετρήσει εκατοντάδες ή χιλιάδες χρόνια. Όλες οι πτυχές του ανθρώπινου πολιτισμού, τόσο υλικές όσο και άυλες, είναι δυναμικές. Το δομημένο περιβάλλον μιας πόλης αλλάζει συνεχώς μαζί με τις συμπεριφορές και τις δραστηριότητες των κατοίκων, τους τρόπους δράσης, τη(ις) γλώσσα(ες) και πολλά άλλα. Ακόμη και μια νεκρή πόλη, άδεια και εγκαταλειμμένη για οποιονδήποτε λόγο, μπορεί να αλλάξει<sup>106</sup>. Με αυτό τον τρόπο, ο προνομιακός χώρος της αρχιτεκτονικής και κυρίως της πολεοδομίας αποδίδεται μια θέση και στο θέατρο<sup>107</sup>.

Παρόλα αυτά, το θέατρο της πόλης εμψυχώνεται μέσα από τις συλλογικές δράσεις ατόμων, ανταλλάσσοντας σημεία και νοήματα, σε διάλογο και σύγκρουση μεταξύ τους, αφηγούμενοι ιστορίες και διαδραματίζοντας νέες τελετουργίες. Με αυτόν τον τρόπο οι πολίτες συμμετέχουν πλήρως ως συν-ερμηνευτές και θεατές σε ένα θέατρο κοινωνικής δράσης. Για να λειτουργήσει αυτό το θέατρο στην πράξη και όχι ως φανταστική μεταφορά, η διοίκηση της πόλης πρέπει να φιλοξενήσει όχι μόνο σκηνικά την παράσταση αλλά την παράσταση στο σύνολό της, μέσα από τις κοινωνικές αφηγήσεις, που δίνουν ουσία στην κοινή ύπαρξη. Όπως υποστήριξε σταθερά ο Mumford, η φυσική οργάνωση πρέπει πάντα να υποτάσσεται στις κοινωνικές ανάγκες. Συνεπώς, η πόλη γίνεται ένα «ειδικό πλαίσιο που στοχεύει στη δημιουργία διαφοροποιημένων ευκαιριών για μια κοινή ζωή και ένα σημαντικό συλλογικό δράμα»<sup>108</sup>. Ο Tuan, ιδρυτής της ουμανιστικής γεωγραφίας, γράφει στο θεμελιώδες έργο του *Space and Place: The Perspective of Experience* ότι τα μέρη είναι μοναδικά και καθορίζονται από τους ιστούς μεμονωμένων αναμνήσεων, πολιτιστικών σημασιών και

---

<sup>106</sup> Dr K. Devine, *A Drama In Time: The Life of a City*, Cities In the Digital Age: Exploring Past, Present and Future, Λονδίνο 2020, σ.28.

<sup>107</sup> H. Lehmann, «From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy», *Performance Research*, τχ. 2 τμ. 1 (1997), σ.55-58.

<sup>108</sup> L. Mumford, «What is a City?»

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
συνδέσεων που επικαλύπτουν την αρχιτεκτονική και την τοπογραφία των σπιτιών, των περιβαλλόντων, περιφέρειες και χώρες. Για αυτόν ο χρόνος και ο τόπος είναι βαθιά συνυφασμένα. Υποστηρίζει ότι η πράξη του χρόνου σε μια τοποθεσία είναι κρίσιμη για τη δημιουργία της εμπειρίας του τόπου, δηλώνοντας ότι «Αυτό που ξεκινά ως αδιαφοροποίητος χώρος γίνεται τόπος καθώς το γνωρίζουμε καλύτερα και του δίνουμε αξία». Οι τόποι είναι συνεχείς και δυναμικοί με διάρκεια ζωής που συχνά είναι πολλαπλάσια από αυτή ενός ανθρώπου. Ο Σκωτσέζος κοινωνιολόγος, γεωγράφος και πρωτοπόρος πολεοδόμος Ghentes περιγράφει μια πόλη ως «περισσότερο από ένα μέρος στο διάστημα, είναι ένα δράμα στο χρόνο».

Κάθε ιστορία που αφηγείται κάποιος στον δημόσιο χώρο είναι σε κάποιο βαθμό, μια αναθεώρηση προηγούμενων αναπαραστάσεων και ερμηνειών<sup>109</sup>. Αυτός ο διαχωρισμός εντοπίζει το προγενέστερο ως κάτι οργανικό. Αλλά σε ποιο σημείο το παρελθόν αρχίζει να είναι παρελθόν; Που αρχίζει η νέα, κατά Πλάτωνα «χώρα», που συνιστά τη νέα μήτρα δημιουργίας. Αυτή η έννοια της χώρας έχει το πλεονέκτημα να μας υπενθυμίζει ότι κατά κάποιο τρόπο ο χώρος του θεάτρου είναι και ήταν πάντα ένας μονο χώρος. Η ανακάλυψη του θεάτρου ως χώρος, συνεπάγεται μια κατάσταση με μια πολλαπλότητα φωνών και δρώντων, έναν «πολύλογο», μια αποδόμηση του σταθερού νοήματος, μια ανυπακοή στους νόμους. Αντιστοιχεί σε ένα διαφορετικό είδος αρχιτεκτονικής. Σε αυτό το πλαίσιο, η γλώσσα, όπως όλα τα στοιχεία του θεάτρου (χειρονομία, φωτισμός, σκηνικά, στηρίγματα), υφίσταται μια διαδικασία αποσημασιοποίησης. Σώμα, ρυθμός, αναπνοή, το εδώ και τώρα της αδιανόητης παρουσίας του σώματος. Το σώμα είναι ταυτόχρονα ένας νέος τόπος. Οι χώροι αυτοί, συνδέονται με την τελετουργία και αντικατοπτρίζουν ταυτοχρόνως την υλική και άυλη

---

<sup>109</sup> V. Hollinger, «A History of the Future: Notes for an Archive», *Science Fiction Studies*, τχ. 37, τμ. 1 (2010), σ. 25.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» διάσταση, μια ανάμνηση. Άλλωστε η ανάμνηση είναι ιδιαίτερα σημαντική για τη μνήμη. Σύμφωνα με τη Ζιρώ ... «το άτομο καταγράφει το δικό του “ανήκειν” στη πόλη και ζητά αυτό το “ανήκειν” να μείνει ασάλευτο και μετά το θάνατο του»<sup>110</sup>. Οι αναμνήσεις αλληλοσυμπληρώνονται με κοινά στοιχεία για όλους, τα οποία εμπλουτίζονται μέσα από τα προσωπικά βιώματα των μεμονωμένων μελών, δηλαδή τα βιώματα του καθενός, που ωστόσο διαφέρουν στην ένταση με την οποία τα βιώνουν.

Μεταμορφώνοντας εκ νέου τη δομή, το νέο θέατρο ανακαλύπτει εκ νέου στοιχεία της τελετουργικής διάστασης, ένα διαφορετικό είδος επικοινωνίας που καθιστά δυνατή μια εμπειρία, την οποία ο νους δεν μπορεί να ανακτήσει εύκολα. Αυτό που προέχει είναι το τελικό προϊόν, τα «έργα, οι εικόνες και οι αναμνήσεις» που αποκαλύπτονται σε «πραγματικό» χώρο για ένα κοινό, ένα προϊόν που κρύβει επίσης τον κόπο και την τέχνη και τη συνεργατική διαδικασία που οδήγησε στην τελική αναπαραστατική μορφή. Για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία της Butler, είναι το αποτέλεσμα ιζηματοποιημένων πράξεων που, μέσω της επανάληψης, γίνονται άκαμπτες και «φυσικοποιούνται»<sup>111</sup>. Ωστόσο, η αντίληψη αυτή για το παραστατικό δεν λαμβάνεται υπόψη επαρκώς δραστηριότητες και οι ενέργειες που αναλαμβάνονται για την απόδοση του επιτελεστικού.

Η διάκριση μεταξύ χώρου και τόπου που εξηγήθηκε, συνιστά τη διαφορά μεταξύ τους σημαντική. Η μετατόπιση από το ένα στο άλλο είναι τόσο κρίσιμη όσο και η μετάβαση από την παράσταση στο παραστατικό, μια στροφή, με άλλα λόγια, από την πράξη σε αυτό που επιτυγχάνεται μέσω της πράξης. Ο χώρος είναι αυτό που παράγεται και επομένως είναι «αναγνώσιμο». Είναι μια αναλυτική και θεωρητική έννοια που

---

<sup>110</sup> Ο. Ζιρώ, *Το κοιμητήριο: η περιφραγμένη μνήμη και η αφήγηση του θανάτου* στο «η Μνήμη, Το Μουσείο το μουσείο και η πόλη. Η Αρχιτεκτονική Των Μουσείων Του Δημήτρη Φατούρου», Πάτρα 2013, σ.45.

<sup>111</sup> Η. Lefebvre, *The Production of Space*, trans., Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers, Λονδίνο 1991, σ.48.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» απαιτεί κάποια αποστασιοποίηση για να γίνει κατανοητή. Ο χώρος δεν είναι κάτι που βιώνεται με τον τρόπο που βιώνεται μια πρόβα προετοιμάζοντας μια παράσταση. Το ισοδύναμο της πρόβας σε αυτή την αναλογία είναι το μέρος. Για να σκεφτώ τον τόπο όπως είμαι εδώ απαιτεί μια μετατόπιση της οπτικής γωνίας, από την αναλυτική στη φαινομενολογική, από την παρατήρηση της εμπειρίας στη ζωή της εμπειρίας. Όσο για τη βιωμένη εμπειρία, «ίσως πολύ περίπλοκη και αρκετά περίεργη, γιατί ο «πολιτισμός» παρεμβαίνει εδώ, με την απατηλή του αμεσότητα, μέσω συμβολισμών...»<sup>112</sup>.

Για τους ηθοποιούς δεν είναι θέμα χωρικών σχέσεων, παρά μόνο το πού υποτίθεται ότι βρίσκονται σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Δική τους είναι η εμπειρία του τόπου. Πού είμαι τώρα; Τι κάνω με τα αντικείμενα γύρω μου; Όταν μπαίνουν στη σκηνή, δημιουργήσουν την ψευδαίσθηση ότι μπαίνουν σε ένα συγκεκριμένο δωμάτιο που απαιτεί το κείμενο. Οι ηθοποιοί δεν χρειάζεται να ξέρουν γιατί βρίσκονται σε ένα συγκεκριμένο μέρος, πρέπει να ξέρουν πώς βρίσκονται εκεί: την ποιότητα της κίνησης που πρέπει να κάνουν, την πρόθεσή τους σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι ηθοποιοί δεν πρέπει να ενδιαφέρονται για τους λόγους πίσω από τις επιλογές ή να αγνοούν την επίδραση των πράξεών τους στο κοινό. Αλλά οι ηθοποιοί, τη στιγμή της παράστασης, πρέπει να επικεντρωθούν στο να είναι στη θέση τους, να ασχολούνται υποκειμενικά με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονται. Για να επιστρέψουμε σε αυτήν την άλλη διάκριση, τους απασχολεί η παράσταση, το πράττει και όχι η ερμηνεία, το πώς οι πράξεις τους ερμηνεύονται από το κοινό<sup>113</sup>.

Το θέατρο αφορά τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ανθρώπων και ο τρόπος με τον οποίο εμπλέκουμε ο ένας τον άλλον θα επηρεάσει αυτό που παράγεται. Σύμφωνα με τον Τζονστόουν «γεννιόμαστε σωματικά συντονισμένοι με τους άλλους. Και ως

---

<sup>112</sup> ο.π.

<sup>113</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δημιουργικοί καλλιτέχνες, είναι ευθύνη μας να είμαστε συντονισμένοι με τις εντάσεις των άλλων, να αναζητούμε μια σχέση που να είναι αμοιβαία»<sup>114</sup>. Και μέσα από τις διαδικασίες αυτές αποκτούμε ατομικές και συλλογικές μνήμες και βιώματα. Όπως προαναφέρθηκε, η μνήμη εκφράζεται μέσα από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, με μια κοινωνική μνήμη/ανάμνηση που προκαλείται από εξωτερικές ή κοινές πηγές και μια προσωπική μνήμη που αφορά το ίδιο το άτομο<sup>115</sup>. Ο Σταυρίδης<sup>116</sup> υποστηρίζει ότι οι μνήμες «συμπυκνώνουν έναν αφηγηματικό χώρο που συνθέτει τον «έμμεσο» λόγο του μύθου με τον «άμεσο» λόγο της μνήμης και επιβιώνουν υλικά και ψυχικά στον χώρο και τον χρόνο».

### 5.3 Από την ιδέα στη δημιουργία κάθε έργου (πόλης, παράστασης κ.α.)

Μελετώντας ξεχωριστά το τρίπτυχο: «τόπος-χρόνος-συμπεριφορές», η αρχή ενός τόπου, όπως και κάθε δημιουργήματος (παράσταση, μνημείο, γλυπτό, έργο κ.α.) ξεκινά με την ιδέα του, που σταδιακά μορφοποιείται. Συλλογικά, για να υπάρχει κάθε μορφή πρέπει να έχει: α) συγκεκριμένη ενέργεια και δυναμικό, β) μετρήσιμη μάζα, γ) κάποιο χώρο και δ) να υπάρχει στο χρόνο, δηλαδή να έχει ορισμένη διάρκεια (αρχή, μέση και τέλος) . Αυτά τα τέσσερα στοιχεία, αποτελούν τους γενεσιουργούς παράγοντες της ύπαρξης και της δημιουργίας, που μεταλλάσσονται σε επιπλέον έννοιες (τόπος, αρχαίο δράμα, πόρος κλπ.)<sup>117</sup>. Η κάθε δημιουργία προχωρά από το άυλο επίπεδο προς το υλικό, μέσα από την αρχική ιδέα, εμπεριέχοντας όλα τα χαρακτηριστικά που προσλαμβάνει και τα μετουσιώνει σε καθεστώς υλικό. Η πρωταρχική ιδέα κινείται, συλλαμβάνεται ως σκέψη και μορφοποιείται. Είτε σε ένα τόπο, είτε σε ένα δραματουργικό έργο πριν

<sup>114</sup> J. H. Lutterbie, «Phenomenology and the Dramaturgy of Space and Place», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, τχ. XVI, τμ. 1 (2001), σ.22.

<sup>115</sup> J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, σ.45.

<sup>116</sup> Σ. Σταυρίδης, *Μνήμη και Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ.78.

<sup>117</sup> Ο χώρος αποτελεί μια ορισμένη έκταση γης με καθορισμένα ή μη όρια, την οποία μετρούμε και γεωμετρούμε, χωρίζοντας την σε οικοπέδα. Είναι μια έννοια γεωμετρική, που αξιολογείται ποσοτικά, με άξονα το τι χωράει. Ο χώρος με την παρουσία του ανθρώπου, μετατρέπεται σε τόπο.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» την υλοποίησή του, υπάρχει η σκέψη που γίνεται έργο, μέσα από μια αέναη κίνηση από το άυλο στο υλικό. Σύμφωνα με τον Μάξιμο τον Ομολογητή<sup>118</sup> «η κίνηση διέπει την συνολική κοσμική ουσία». Όλα τα όντα κινούνται και η κίνηση είναι ουσιώδεις χαρακτηριστικό της φύσης τους, που σημαίνει το διαρκές πέρασμα των όντων από την ανυπαρξία στην ύπαρξη. Για την διατήρησή τους στο διηνεκές, οι τρόποι μεταβίβασης είναι η προφορική ή γραπτή μαρτυρία και η μνήμη των προγόνων που διαπερνά στους απογόνους.

Αναφορικά με τον χρόνο αυτός εκφράζεται μέσα από το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, με μια κοινωνική μνήμη/ανάμνηση που προκαλείται από εξωτερικές ή κοινές πηγές και μια προσωπική μνήμη που αφορά το ίδιο το άτομο<sup>119</sup>. Ο Σταυρίδης<sup>120</sup> υποστηρίζει ότι οι μνήμες «συμπυκνώνουν έναν αφηγηματικό χώρο που συνθέτει τον «έμμεσο» λόγο της ιστορίας με τον «άμεσο» λόγο της μνήμης και επιβιώνουν υλικά και ψυχικά στον χώρο και τον χρόνο». Συμπυκνώνοντας τα παραπάνω, ο χρόνος αφορά τη βίωση του σήμερα, σχεδιάζοντας το αύριο και ανακλώντας το χθες. Αυτή η πολύσημη σημασία του χρόνου, αποδίδει εποχές, μέρες, οικοδομεί την ταυτότητα, την νοημοσύνη, όπου ο καθένας συναντά τον εαυτό του και τον προορισμό του μέσα από αντικείμενα, που καθορίζουν την ύπαρξη, την ζωή και τις αποφάσεις που λάμβαναν άνθρωποι χιλιάδων ετών πριν από εκείνον.

Τέλος, οι συμπεριφορές των ανθρώπων εκκινούν από τις σχέσεις που αναπτύσσονται στον τόπο. Οι σχέσεις από το ρήμα «σχείν- έσχον-έχω», αποτελούν μια διαρκή κατάσταση δεσμών που μεταβάλλεται δημιουργώντας αναλογίες, ομοιότητες, συγγένειες, αλληλοεξαρτήσεις, δίπολα κλπ., καθώς αρθρώνονται και διατάσσονται στο χώρο. Η κύρια έκφραση τους προκύπτει από τρεις διαδοχές : 1. Αλληλο-γεννιούνται,

---

<sup>118</sup> Μ. Ομολογητής, *Περί θελήσεως Προς Μαρίνον επιστολή - ζήτησης μετα Πύρρον*, Αρμός Αθήνα 1995, σ.19.

<sup>119</sup> J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, σ.45.

<sup>120</sup> Σ. Σταυρίδης, *Μνήμη και Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο*, σ.78.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

2. Έλκονται αμοιβαία, 3. Ισορροπούν. Η κάθε κοινωνία χτίζεται πάνω στις σχέσεις, μέσα από τους ανθρώπους που ζουν εκεί<sup>121</sup>.

#### 5.4 Δραματοουργία και πόλη

Η τέχνη στο σχεδιασμό δείχνει να έχει αυξηθεί τα τελευταία χρόνια, όπου τείνουν να διαμορφώνονται διαφορετικά σε όλο τον κόσμο. Τις δεκαετίες του 1970 και 1980, πλήθος περφόρμανς Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως η Καραβέλα, ο Αληθινός κ.α. αποκτούν δημόσιο και συχνά παρεμβατικό χαρακτήρα στον δημόσιο χώρο, μέσα από τις δράσεις και τα έργα τους<sup>122</sup>. Στις ΗΠΑ, για παράδειγμα, οι τεχνικές εικαστικών τεχνών, η αφήγηση ιστοριών, τα εκθέματα, η μουσική και οι ερμηνείες έχουν πρόσφατα χρησιμοποιηθεί για να επεκτείνουν τις στρατηγικές εμπλοκής και συμμετοχής της κοινότητας<sup>123</sup>. Σε ορισμένες χώρες, νόμοι και κανονισμοί καθοδηγούν τις χρήσεις της τέχνης στο σχεδιασμό ή τα κατασκευαστικά έργα. Οι φινλανδικές κυβερνητικές πλατφόρμες, για παράδειγμα, εφαρμόζουν την «αρχή του ποσοστού», που σημαίνει ότι ένα ορισμένο ποσοστό του προϋπολογισμού σε δημόσια κατασκευαστικά έργα θα πρέπει να χρησιμοποιείται για τέχνη. Τις περισσότερες φορές αυτό οδήγησε στην ένταξη των καλών τεχνών ή ενός γλυπτού σε ένα κτίριο, σε μια γέφυρα ή στον δημόσιο χώρο μιας νέας γειτονιάς. Ωστόσο, η τέχνη σπάνια, ως τώρα, και παρά τις προσπάθειες ορισμένων, αποτελεί μέρος της πραγματικής διαδικασίας συμμετοχής. Η συμπερίληψη καλλιτεχνικών πρακτικών όπως τα εργαστήρια θεάτρου στη διαδικασία συμμετοχής, στο επίσημο σχεδιασμό θα μπορούσε να προσφέρει νέες ευκαιρίες για συναισθήματα, πάθη και εναλλακτικές φωνές να ενσωματωθούν στην ατζέντα σχεδιασμού. Την δεκαετία του 70-80 παρατηρείται στο χώρο της τέχνης μια διαφορά στον τρόπο

---

<sup>121</sup> E. Linaki and K. Serraios, «Recording and Evaluating the Tangible and Intangible Cultural Assets of a Place through a Multicriteria Decision-Making System», σ.3.

<sup>122</sup> Ε. Γερογιάννη, «Χωρο-γραφίες του πολιτικού: ελληνικές περφόρμανς του '70 και του '80 και δημόσιος χώρος», Ασίνη Αθήνα [χ.χ.], σ.549.

<sup>123</sup> American Planning Association, «Community engagement: how arts and cultural strategies enhance community engagement and participation», *Arts and Culture Briefing Papers* τχ. 04 (2001), σ.67.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» ορισμού του τόπου στα δημόσια τοποειδή (site-specific) έργα.<sup>124</sup> Η μετατόπιση αυτή αφορά τη μεταφορά από τη φυσική τοποθεσία σε ένα διαλεκτικό διάνυσμα με τον τόπο να μην αποτελεί τη βασική προϋπόθεση, αλλά να προσλαμβάνει το νόημα του από το έργο. Η μεταπολεμική παραγωγή αφορά τη δράση, την πράξη και την επιτέλεση και τα δημόσια έργα στο χώρο, γίνονται αντικείμενα χωρικής παρέμβασης σαν ένα «διεκδικητικό ρεπερτόριο»<sup>125</sup>, όπου μέσα από μια συλλογικότητα οι άνθρωποι μετείχαν σε μια διαδραστική και συμμετοχική εμπειρία.



**Εικόνα 17. Παράσταση στο δημόσιο χώρο**

Πηγή:[https://images.adsttc.com/media/images/5682/d3bb/e58e/ce62/ae00/0132/large\\_jpg/006\\_The\\_Wave\\_First\\_performance.jpg?1451414416](https://images.adsttc.com/media/images/5682/d3bb/e58e/ce62/ae00/0132/large_jpg/006_The_Wave_First_performance.jpg?1451414416)

Σύμφωνα με τη Ζιρώ «το άτομο καταγράφει το δικό του «ανήκειν» στη πόλη και ζητά αυτό το “ανήκειν” να μείνει ασάλευτο και μετά το θάνατο του»<sup>126</sup>. Ο δημόσιος χώρος από την Αρχαία Ελλάδα, παρουσιάζει την ιδεολογική φυσιογνωμία της πόλης,

<sup>124</sup> Ε. Γερογιάννη, «Χωρο-γραφίες του πολιτικού: ελληνικές περφόρμανς του '70 και του '80 και δημόσιος χώρος» σ.551.

<sup>125</sup> ο.π., σ.553

<sup>126</sup> Ο. Ζιρώ, Ο., «Το κοιμητήριο: η περιφραγμένη μνήμη και η αφήγηση του θανάτου», σ.34.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μέσα από την δημιουργία της γύρω από την αγορά, που αποτελεί το κοινωνικό κέντρο συγκεντρώνοντας οικονομία, πολιτική και θρησκεία, αλλά και τον πολιτισμό εκείνης της εποχής και την Ακρόπολη -τον δεύτερο κοινωνικό πόλο, που συντίθεται με την κατοικία. Η κύρια σύνθεση της πόλης παρουσιάζει ότι τον δημόσιο και το συλλογικό κυριαρχούν απέναντι του ατομικού<sup>127</sup>.

Η τέχνη έχει σημειωθεί ότι φέρνει μια πολυεπίπεδη κατανόηση που επιτρέπει επίσης μια βαθιά εξερεύνηση της ποικιλίας των ιστοριών σε μια γειτονιά. Οι ιστορίες όχι μόνο λένε τι συμβαίνει σε μια γειτονιά, αλλά, το πιο σημαντικό, σε συνδυασμό με το δράμα προσφέρουν ευκαιρίες συμμετοχής μέσω της φαντασίας, των συναισθημάτων και των επιθυμιών. Ο Mouffe θεωρεί το πάθος ως «μία από τις κύριες κινούμενες δυνάμεις της πολιτικής»<sup>128</sup>, ο ρόλος του οποίου έχει υποτιμηθεί ενώ τονίζει τον ορθολογισμό στον σχεδιασμό και την πολιτική. Στην αγωνιστική προσέγγιση, η δύναμη της κριτικής τέχνης έγκειται εξίσου στην ικανότητά της να κάνει ορατό αυτό που έχει συσκοτίσει η κυρίαρχη συναίνεση και να δίνει φωνή σε όλους. Όπως αναφέρει ο Mouffe «είναι σημαντικό να εξεταστεί ο ρόλος των καλλιτεχνικών πρακτικών στην πολλαπλότητα των επιφανειών λόγου και των δημόσιων χώρων, καθώς οι κριτικές καλλιτεχνικές πρακτικές έχουν πάντα μια πολιτική διάσταση καθώς διατηρούν, συνιστούν ή αμφισβητούν την επικρατούσα συμβολική τάξη»<sup>129</sup>.

Αυτό απηχεί την αντίληψη του Boal ότι το θέατρο μας επιτρέπει να «δούμε το πραγματικό από απόσταση»<sup>130</sup>, κάτι που συνεπάγεται την απομάκρυνση από την αντίληψη μας και τα πιστεύω μας και την μετακίνηση μας σε κάτι νέο. Σε μια ευρύτερη ερμηνεία αυτού συνεχίζει, λέγοντας ότι «το θέατρο κατοικεί στην πόλη και η πόλη

---

<sup>127</sup> Α. Σαρηγιάννης, «Αρχιτεκτονικές Ματιές - «Χάρτα της Αθήνας» και το ιστορικό της πλαίσιο (B μέρος)», Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Αθήνα 2011, σ.63.

<sup>128</sup> C. Mouffe, *On the political*, Routledge, Αμπιγκτον 2005, σ.89.

<sup>129</sup> ο.π., σ.92.

<sup>130</sup> A. Boal, *Games for actors and non-actors*. Routledge, Λονδίνο 1992, σ.344.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» κατοικεί στον κόσμο και τα τείχη είναι φτιαγμένα από δέρμα. Δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από αυτό που διαπερνά τους πόρους της»<sup>131</sup>. Είναι δηλαδή ένα σώμα και ένα διαρκές βίωμα, είτε ευχάριστο, είτε τραυματικό που μεταφέρεται στην πόλη και στον άνθρωπο και ευρύτερα στον κόσμο. Η Γερογιάννη υποστηρίζει ότι « [...] η περφόρμανς αναγνωρίζεται εδώ ως μια εικαστική παράσταση, με ή χωρίς σενάριο, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία του τυχαίου και του αυθόρμητου, ή να είναι προσεκτικά σχεδιασμένη και ενορχηστρωμένη, και είτε να πλαισιώνεται είτε όχι από τη συμμετοχή του κοινού [...] Η περφόρμανς μπορεί να παρουσιαστεί σε οποιονδήποτε χώρο και για οποιοδήποτε χρονικό διάστημα. [...] Εν ολίγοις, περφόρμανς μπορεί να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε κατάσταση περιλαμβάνει τέσσερα βασικά στοιχεία: τον χώρο, τον χρόνο, το σώμα και την πρόθεση παρουσίας στο κοινό. Οι ενέργειες των συμμετεχόντων, είτε πρόκειται για ένα άτομο είτε για μία ομάδα, σε έναν συγκεκριμένο τόπο και σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο, αποτελούν το έργο»<sup>132</sup>.

Οι παραστάσεις μπορούν να «αφηγηθούν τη ζωή της κοινότητας» και να βοηθήσουν τις κοινότητες να επαναξιολογήσουν αυτήν την αφήγηση εξετάζοντας τα κοινωνικά και προσωπικά τους πλαίσια από μια διαφορετική οπτική γωνία. Οι διαδικασίες αλλαγής εμπλέκονται με τους μηχανισμούς που υποστηρίζουν τις κοινωνικές δομές και ζητήματα μιας κοινότητας.<sup>133</sup> Ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης ενθαρρύνει τους συμμετέχοντες να προσφέρουν συγκεκριμένους, πρακτικούς τρόπους μέσα από δραματουργικές πράξεις και αποδεικνύει τις σχέσεις εξουσίας που υποστηρίζουν τα κοινωνικά ζητήματα και τις δομές, ενθαρρύνοντας τους συμμετέχοντες να σκεφτούν είτε ατομικά, είτε σε κοινότητες.

---

<sup>131</sup> ο.π.

<sup>132</sup> Ε. Γερογιάννη, *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, FUTURA, Αθήνα 2019, σ.45.

<sup>133</sup> C. Makhumula, «Participatory Dramaturgy in Theatre for Development» *Journal of Humanities (Zomba)*, τχ. 23 (2023), σ. 109–123.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η δραματουργία χρησιμοποιήθηκε ιστορικά για να εξετάσει πώς η σύνθεση του κειμένου, των σωμάτων, του χώρου και του χρόνου στη θεατρική σκηνή κατασκευάζει την επικοινωνία «μεταξύ της σκηνής και του κοινού, του ηθοποιού και του ρόλου, και του κειμένου και της δράσης»<sup>134</sup>. Αυτό συχνά περιλάμβανε έναν δραματουργό που συνεργάζεται με έναν θεατρικό συγγραφέα ή σκηνοθέτη για την ανάπτυξη σεναρίου ή την ιστορική έρευνα (που αποτελεί το κατεξοχήν αντικείμενο της δραματουργίας). Σε πιο πρόσφατους χρόνους, η έννοια της δραματουργίας έχει επεκταθεί πέρα από την ιστορική ερμηνεία μέσα από την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο ποικίλοι φορείς ανθρώπινης δράσης και αλληλεπίδρασης συνυφαίνουν και αποδίδουν. Επεξηγηματικά, τα τελευταία χρόνια οι δραματουργία έχει αποκτήσει μεγαλύτερες προεκτάσεις, νέους τρόπους έκφρασης και ερμηνείας. Οι νέες αυτές πτυχές, προσδίδουν και μια ευρύτερη σκέψη και ανάγνωση στο τρόπο χρήσης της δραματουργίας.

Σύμφωνα με τον Tewksbury, δύο ευρείες ροές σκέψης προκύπτουν όταν χρησιμοποιείται η δραματουργία ως αναλυτικός φακός για την ανάγνωση κοινωνικών διαδικασιών και εμπειριών<sup>135</sup>. Πρώτον, η απόδοση είναι μια μεταφορά για τη ζωή και τις κοινωνικές διαδικασίες. Δεύτερον, η ζωή και οι κοινωνικές διαδικασίες είναι παραστάσεις. Η τελευταία προσέγγιση εστιάζει στους ρόλους και τις διαδικασίες, καθώς και στο πώς αυτές επηρεάζουν τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και το σχεδιασμό της κάθε φόρμας. Και στα δύο, μια δραματουργική ανάλυση υποθέτει ότι τα προκαθορισμένα κοινωνικά σενάρια στηρίζουν τις αλληλεπιδράσεις, τις εμπειρίες και τις διαδικασίες. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι η «αναλυτική δύναμη»<sup>136</sup> μιας δραματουργικής ανάλυσης προκύπτει από τη σχισμή μεταξύ αυτών των δύο οπτικών,

---

<sup>134</sup> J. O Bakke και F. Lindstøl, «Chasing Fleeing Animals – On the Dramaturgical Method and the Dramaturgical Analysis of Teaching», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* τχ. 26 τμ. 2 (2021), σ. 283–299.

<sup>135</sup> R. Tewksbury, «A Dramaturgical Analysis of Male Strippers», *Journal of Men's Studies*, τχ. 2 τμ.4, (1994), σ.98.

<sup>136</sup> ο.π., σ.46.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» όπου η δραματουργική ανάλυση πραγματοποιείται σε αυτή τη σχισμή, που συνυφαίνονται περισσότερες κλασσικές και σύγχρονες έννοιες. Έτσι, κατανοούμε τη δραματουργία ως όχι ως επαγγελματική θέση, αλλά ως φακό μέσα από τον οποίο διαβάζουμε τους μυριάδες τρόπους με τους οποίους δημιουργούνται ποικίλοι τρόποι παράστασης. Υπάρχει, δηλαδή, ένα αόρατο δίπολο, μεταξύ δραματουργίας και παράστασης όπου τα όρια είναι ασαφή, αλλά ταυτόχρονα ορατά, στη διαδικασία, χωρίς να τοποθετούνται εκ προοιμίου. Δημιουργούνται, μορφοποιούνται και εναλλάσσονται κατά τη διάρκεια δημιουργίας της κάθε επιτελεστικής πράξης. Η δραματουργία μετουσιώνεται σαν ένα τρόπο «να βλέπεις και το ταλέντο να μιλάς, γύρω από τις ιδιότητες των χώρων και οι δυνατότητες του χρόνου»<sup>137</sup>. Είναι «τρόποι να κάνουμε και να κάνουμε» που παρεμβαίνουν στη γενική κατανομή των τρόπων πράξης και δημιουργίας καθώς και στις σχέσεις που διατηρούν με τρόπους ύπαρξης και μορφές ορατότητας... (προς) τον απροσδιορισμό των ταυτοτήτων, την απονομιμοποίηση θέσεις του λόγου, η απορρύθμιση των κατατμήσεων του χώρου και του χρόνου»<sup>138</sup>. Η έννοια του χώρου και του χρόνου, δημιουργεί ένα αρχικό δίπολο της δραματουργίας, όπως η έννοια ιστορικότητας και νέας δραματουργίας, κοινωνικών δρώμενων και δραματουργίας και εν κατακλείδι, κοινού (θεατών) και ηθοποιών. Όλα αυτά τα δίπολα λειτουργούν ταυτόχρονα και πολλές φορές και οριζόντια, δηλαδή δραματουργία σε κοινωνικά πλαίσια με την έννοια του χώρου και του χρόνου, σαν νέες οπτικές και προσεγγίσεις.

Εισάγοντας και επεκτείνοντας την παραπάνω σκέψη με αυτό που ο Boal ονομάζει «ταυτόχρονη δραματουργία», αναφερόμαστε σε μια διαλογική προσέγγιση όπου υπάρχει μια ενεργή διασύνδεση μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Το κοινό έχει τη

---

<sup>137</sup> ο.π., σ.34.

<sup>138</sup> P. Makeham, «Performing the City» *Theatre Research International*, Λονδίνο 2005, σ.151.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δύναμη να διακόψει το έργο και να παρέμβει στην ανάπτυξη της αφήγησης, στις σχέσεις των χαρακτήρων και στις συμπεριφορές. Ενθαρρύνονται να προτείνουν τέτοιες εξελίξεις μακριά από ένα δεδομένο αποτέλεσμα στο έργο. Η ταυτόχρονη δραματουργία είναι η «πρώτη πρόσκληση που γίνεται στον θεατή να παρέμβει χωρίς να απαιτείται η φυσική του παρουσία στη «σκηνή»»<sup>139</sup>. Έτσι, ενώ το κοινό «φτιάχνει» το έργο, οι ηθοποιοί το παίζουν ταυτόχρονα.

---

<sup>139</sup> A. Boal, «Theatre of the Oppressed», *Pluto Press*, Λονδίνο 1979, σ.67.

## 6. Παραστασιολογική έρευνα και ανάλυση παραστάσεων στον δημόσιο χώρο

Στο παρόν κεφάλαιο και μετά την θεωρητική ανάλυση η εργασία προχωρά στην παρουσίαση των έξι παραστάσεων στο δημόσιο χώρο, σαν μια επισκόπηση σύγχρονων παραστατικών τεχνών με κοινωνικό και χωρικό ενδιαφέρον. Όπως προαναφέρθηκε τα τελευταία χρόνια οι παραστάσεις στο δημόσιο χώρο, έχουν αυξηθεί. Αυτές οι διαφορετικού είδους παραστάσεις θα προσπαθήσουν να μιλήσουν για την επανοικειοποίηση του χώρου σε ύστερο χρόνο, που δημιουργεί μια νέα τελετουργική διαδικασία μύησης και αφήγησης, επανακαθορίζοντας σημεία με ένα νέο σκοπό, επισημαίνοντας ορατά και αόρατα νήματα, με στόχο την δημιουργία μιας παράστασης, αλλά και την επαναδιατύπωση του κοινωνικού και του πολιτικού σώματος στην πόλη. Στο πρώτο υποκεφάλαιο γίνεται μια επισκόπηση των τριών παραστάσεων και συγκεκριμένα των *Το Περικύκλωμα: Κοκκινιά 1979-Κοκκινιά 2017 Μ.Κ/Μ.Ζ, FFF4 / Piraeus / Heterotopia* και *Η Επίσκεψη* και ακολούθως η εμβάθυνση στις επόμενες τρεις. Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής αποφασίστηκε και η διενέργεια τεσσάρων συνεντεύξεων, σε συμμετέχοντες των τριών αυτών παραστάσεων.

Συγκεκριμένα, επιλέχθηκε η Μπρικένα Γκίστο, δυο συνεντεύξεις με τη Σταυρούλα Σιάμου και τη Βιτόρια Κωτσάλου και η Άννα Τζάκου, από τις παραγωγές *Τοπιογραφία Θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε* και *Day Out of Time* και *Αναπαράσταση*, αντίστοιχα. Η διενέργεια συνεντεύξεων δύναται να δώσει μια διευρυμένη μελέτη των παραστάσεων με άξονα τον δημόσιο χώρο, σαν ερμηνευτική παράμετρο, που είναι λογικό να μην έχει δοθεί στο πλαίσιο ενός δελτίου τύπου ή μιας συνέντευξης. Η παράμετρος αυτή που αποτελεί βασικό άξονα της παρούσας εργασίας, χρή να διερευνηθεί και οι συνεντεύξεις αποτελούν μια άμεση λύση, ζωντανή και ανθρώπινη, που στερείται ενός ακαδημαϊσμού και ενός απλού κειμένου παρουσίασης της εκάστοτε παράστασης. Οι ερωτήσεις κατευθύνονται προς το κύριο ερευνητικό ερώτημα της

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» εργασίας και την έννοια της παράστασης σε δημόσιο χώρο, με στόχο να αναδειχθούν ευρύτερες έννοιες που δεν μπορούν να αποκρυσταλλωθούν από τα δημοσιεύματα για το κάθε έργο. Ακολούθως δίνονται σε σύμπτυξη τα σημαντικότερα σημεία των συνεντεύξεων, ενώ συνολικά οι συνεντεύξεις βρίσκονται στο παράρτημα.

### *6.1 Σύγχρονες παραστασιολογικές προσεγγίσεις στον δημόσιο χώρο*

Οι τρεις παραστάσεις που επιλέχθηκαν και αναλύονται ακολούθως συνιστούν τρεις διαφορετικές αφηγήσεις στο δημόσιο χώρο με στόχο να γνωρίσουμε ένα τόπο, ιστορικά, κοινωνικά με όρους παλαιότερων ιχνών στο σύγχρονο κόσμο. Σύγχρονα μέσα ή σύγχρονοι άνθρωποι, το κοινό τους σημείο αφήγησης, όπως και η δημιουργία ενός αποτυπώματος μνήμης και διαφορετικό ότι η μια αφορά μια συνέργεια με μαθητές, η δεύτερη podcasts και η τρίτη μια περιπατητική παράσταση με ακουστικά και με αυτή τη σειρά αναλύονται.

Η παράσταση της Μαίρης Ζυγούρη παρουσιάστηκε στις 9 Απριλίου του 2017, στο Μνημείο Μπλόκο Κοκκινιάς στο πλαίσιο της documenta 14 θέτει ερωτήματα για το πώς ενεργοποιείται η ιστορία<sup>140</sup>. Η documenta 14, από τις 8 Απριλίου έως τις 17 Σεπτεμβρίου 2017 και μετά από 163 μέρες με συναυλίες, προβολές, αναγνώσεις, περφόρμανς, συζητήσεις και παρουσιάσεις των έργων που δημιούργησαν περισσότεροι από 160 διεθνείς καλλιτέχνες, οι εκθεσιακοί χώροι της documenta 14 ολοκληρώθηκαν στο Κάσελ<sup>141</sup>. Συνολικά, δέχθηκε περισσότερες από 339.000 επισκέψεις σε 47 εκθεσιακούς χώρους, κατατάσσοντας την στην έκθεση σύγχρονης τέχνης με πολλαπλούς χώρους που είχε τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα στην ιστορία της Ελλάδας<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Δ. Ζευκίλη, « «Ωρα για ιστορία» από τη Μαίρη Ζυγούρη στη documenta 14, ναι, αλλά με ποιούς όρους;», εφ. *Αθηνόραμα*, 11 Απριλίου 2017, [[https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora\\_gia\\_istoria\\_apo\\_ti\\_mairi\\_zugouri\\_sti\\_documenta\\_14\\_nai\\_alla\\_me\\_poiou\\_s\\_orous\\_/\(22/01/20240\)](https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora_gia_istoria_apo_ti_mairi_zugouri_sti_documenta_14_nai_alla_me_poiou_s_orous_/(22/01/20240))]

<sup>141</sup> [χ.σ.], «*Documenta 14*», [χ.χ.] [<https://www.documenta14.de/gr/news/25596/closing> (25/01/2024)]

<sup>142</sup> ο.π.



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάστηκε και η εν λόγω παράσταση. Η καλλιτέχνης διοργάνωσε το εργαστήριο περφόμανς «Μέθοδοι επιτέλεσης/H performance και η δουλειά της Μαρίας Καραβέλα» με τη συμμετοχή μαθητών. Αποτέλεσμα του εργαστηρίου περφόμανς με μια μέθοδο την οποία ονομάζει «παιδαγωγική του έργου ανοιχτής έκβασης»<sup>143</sup>, η Μαίρη Ζυγούρη σκηνοθετεί ένα συμμετοχικό έργο από προσωπικές και συλλογικές μνήμες, στην Κοκκινιά του 2017, με τη συμμετοχή μαθητών από λύκεια της Νίκαιας, μετά το πέρας των μαθημάτων. Σημείο αναφοράς ήταν η συμμετοχική δράση που είχε πραγματοποιήσει η εικαστικός Μαρία Καραβέλα το 1979 με κατοίκους της περιοχής, αφηγούμενη την ιστορία της Εθνικής Αντίστασης και το Μπλόκο της Κοκκινιάς<sup>144</sup> με πρωταγωνιστές τις μητέρες των εκτελεσμένων νέων του 1944<sup>145</sup>.

Η παράσταση εκκινά με αφορμή την περφόμανς της Μαρίας Καραβέλα με τίτλο *Κοκκινιά* και την απαγορευμένη της ταινία *Αντίσταση*. Το 1979, στην πλατεία Αγίου Νικολάου, η εικαστικός Μαρία Καραβέλα δημιούργησε μια πολύμορφη συμμετοχική δράση με τη σύμπραξη των κατοίκων της περιοχής και αφηγήθηκε το κεφάλαιο της Εθνικής Αντίστασης σε πέντε πράξεις, φτάνοντας στην κορύφωση με το Μπλόκο της Κοκκινιάς και πρωταγωνιστές τις μητέρες των εκτελεσμένων νέων του 1944<sup>146</sup> και την προβολή του απαγορευμένου της φιλμ *Αντίσταση*, στο οποίο αγωνιστές

---

<sup>143</sup> [χ.σ.], «*Το Περικύκλωμα: Κοκκινιά 1979-Κοκκινιά 2017 Μ.Κ/Μ.Ζ*», [χ.χ.] [<https://www.enpeiraiei.gr/news/performance-perikykloma-kokkiniias/> (22/01/2024)]

<sup>144</sup> Το πρωινό της 17ης Ιουνίου 1944, οι γερμανικές δυνάμεις κατοχής αποκλείουν την ευρύτερη περιοχή της Νίκαιας και συγκεντρώνουν άντρες μεταξύ 14-60 ετών στην Πλατεία της Οσίας Ξένης. Λίγες ώρες αργότερα και με τις υποδείξεις Ελλήνων δωσίλογων, εκτελούν ομαδικά μέρος των συγκεντρωμένων ως αντίποινα στην ενεργή στήριξη και συμμετοχή της κοινότητας στην Αντίσταση, ενώ οι υπόλοιποι στέλνονται με τρένα σε στρατόπεδα συγκεντρώσεως. Το σημείο της εκτέλεσης τότε ήταν το παλαιό ταπητουργείο της αγγλικής εταιρείας Oriental Carpet, το σημερινό Μνημείο Μάντρα Μπλόκου Κοκκινιάς. Ένα αρχείο θανάτου δημιουργείται εδώ, με τον ακριβή αριθμό των νεκρών να παραμένει απροσδιόριστος μέχρι και σήμερα.

<sup>145</sup> Δ. Ζευκίλη, « «Ωρα για ιστορία» από τη Μαίρη Ζυγούρη στη documenta 14, ναι, αλλά με ποιούς όρους;», εφ. *Αθηνόραμα*, 11 Απριλίου 2017, [[https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora\\_gia\\_istoria\\_apo\\_ti\\_mairi\\_zugouri\\_sti\\_documenta\\_14\\_nai\\_alla\\_me\\_poiou\\_ous\\_/\(22/01/20240\)](https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora_gia_istoria_apo_ti_mairi_zugouri_sti_documenta_14_nai_alla_me_poiou_ous_/(22/01/20240))]

<sup>146</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» εξιστορούσαν τις εμπειρίες τους από τον Εμφύλιο Πόλεμο και την εξορία τους. Παρά τις έντονες απειλές απαγόρευσης από την αστυνομία, ένα αναπάντεχα μεγάλο πλήθος (άντρες, γυναίκες και παιδιά), συνέρρευσε στην πλατεία.



**Εικόνα 18. Η πορεία των μαθητών στον δημόσιο χώρο**

Πηγή: <https://lomografiagr.blogspot.com/p/9-2017-14-performance-1979-2017-1944.html>

Με αφορμή αυτό, η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη, σε συνεργασία με την τοπική κοινότητα απεικονίζει την οικονομική και κοινωνική κρίση στην Ελλάδα. Η ίδια επιλέγει να γράψει την Ιστορία του παρόντος, ξαναπλησιάζοντας την περιοχή με τους δικούς της όρους και εντοπίζοντας το νόημα ενός καλλιτεχνικού έργου πάλι στην ενεργή παρουσία της κοινότητας της Νίκαιας<sup>147</sup>.

Η Ζυγούρη σε μια φουκοϊκή έννοια της «ιστορίας του παρόντος»: μια γενεαλογική διερεύνηση η οποία ξεκινά από ένα ερώτημα που τίθεται στο παρόν<sup>148</sup>, ανασυνθέτει τον δημόσιο χώρο, που συμπληρώνεται με τη μορφή έκθεσης στο Μουσείο του Μπλόκου Κοκκινιάς. Χρησιμοποιεί διάφορα επίπεδα μαρτυριών και ανοίγει τα ερωτήματα αυτά σε μια νέα ανάγνωση όσον αφορά τα όρια του τι είναι

<sup>147</sup>[χ.σ.], «*Το Περικόκλωμα: Κοκκινιά 1979-Κοκκινιά 2017 Μ.Κ/Μ.Ζ*», [χ.χ.] [<https://www.enpeiraiei.gr/news/performance-perikykloma-kokkinias/> (22/01/2024)]

<sup>148</sup> [χ.σ.], «Μαίρη Ζυγούρη», [χ.χ.] [<https://www.documenta14.de/gr/artists/11541/mary-zygouri> (22/01/2024)]

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» αδύνατον/δυνατόν να αφηγηθούμε, να καταθέσουμε ως μάρτυρες, να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας. Η αναζήτησή της για τη Μαρία Καραβέλα στην Κοκκινιά ανα-καλεί την κριτική ισχύ όσων δεν είναι δυνατόν να ανακτηθούν<sup>149</sup>.



**Εικόνα 19. Η αφήγηση στο Μπλόκο της Κοκκινιάς**

Πηγή: <https://lomografiagr.blogspot.com/p/9-2017-14-performance-1979-2017-1944.html>

Οι έφηβοι μαθητές που συμμετείχαν στο εργαστήριο, ντυμένοι στα μαύρα και προσκάλεσαν μέσω της παράστασης πλήθος ντόπιων, τουριστών και δρώντων σε ένα συμμετοχικό έργο που με έντονη δραματική διάθεση (ντουντούκες απ' όπου ακούγονταν συνθήματα όπως «Ωρα για Ιστορία», κόκκινα κομπολόγια που έπεφταν πάνω στη λαμαρίνα την ώρα που ακούγονταν τελετουργικά τα ονόματα των παρευρισκόμενων, παράγοντας ήχο που παρέπεμπε σε γδούπο σώματος που πέφτει) μας καλούσε να μην ξεχάσουμε<sup>150</sup> και κυρίως να αναρωτηθούμε με «ποιους όρους όμως μιλάνε έργα όπως αυτά για την ιστορία;»<sup>151</sup>

<sup>149</sup> ο.π.

<sup>150</sup> [χ.σ.], «*Το Περικόκλωμα: Κοκκινιά 1979-Κοκκινιά 2017 Μ.Κ/Μ.Ζ*», [χ.χ.] [<https://www.enpeiraiei.gr/news/performance-perikykloma-kokkinias/> (22/01/2024)]

<sup>151</sup> Δ. Ζευκίλη, «*«Ωρα για ιστορία» από τη Μαίρη Ζυγούρη στη documenta 14, ναι, αλλά με ποιούς όρους;»*, εφ. *Αθηνόραμα*, 11 Απριλίου 2017,

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Ο Αλέξανδρος Μιστριώτης και η Κατερίνα Αγγέλου δημιούργησαν το 2010 το καλλιτεχνικό εγχείρημα *Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*. Η ιδέα ξεκινά με αφορμή την περιήγηση μέσα στην Αθήνα σε ταξιδιώτες, κοινωνικούς επιστήμονες, δημοσιογράφους και φίλους που έρχονταν στην Ελλάδα, με την εξέλιξη της σαν μια αφήγηση μιας προσωπικής περιπέτειας κατανόησης της πόλης<sup>152</sup>.

Όπως λέει και ο Μιστριώτης «Κάθε φορά που ερχόταν ένας άνθρωπος ακολουθούσα μια διαφορετική διαδρομή. Οι διαδρομές όμως άρχισαν σταδιακά να τέμνονται. Υπήρχαν σημεία, που είχαν μεγαλύτερη πυκνότητα από άλλα [...]. Από ένα σημείο και έπειτα φτιάχτηκε μια διαδρομή και πάνω σ' αυτήν έκανα αλλαγές και προσθήκες. [...] τι σημαίνει να μεγαλώνει κάποιος σε μια πόλη, να προσπαθεί να την κατανοήσει, να ακούει τι λένε οι άλλοι. Όλα τα υλικά που χρησιμοποιούσα και τα είχα μάθει με διαφορετικούς τρόπους, έπρεπε λοιπόν στη συνέχεια να τα επιβεβαιώσω»<sup>153</sup>.

Για το λόγο αυτό, το Νοέμβριο του 2016, με μορφή περιπατητικού δοκιμίου στο ιστορικό κέντρο της πόλης, *Η ΕΠΙΚΕΨΗ* γίνεται δημόσια, μέσω ένος τρίωρου περίπατου με συμμετοχή ως οκτώ ατόμων. Τα τελευταία χρόνια, το εγχείρημα μετά από διεθνείς προσκλήσεις έχει επεκταθεί και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις (ΜΟΣ, ΦΡΕΝΤΡΙΚΣΤΑΝΤ, ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ). Από 2020, σε μια προσπάθεια επέκτασης και ανοιχτού καλέσματος σε ακόμη περισσότερους ανθρώπους, δημιουργούνται podcast.

Ο ίδιος αναρωτιέται «Ποια είναι η σχέση της πόλης με τους ανθρώπους; [...] Με ποιες αφηγήσεις έχουμε τυλίξει ένα ανθρώπινο πρόσωπο, που τη μια εποχή μοιάζει όμορφο και μια άλλη άσχημο. Αυτή η διάθλαση έχει να κάνει τόσο στο επίπεδο της

---

[[https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora\\_gia\\_istoria\\_apo\\_ti\\_mairi\\_zugouri\\_sti\\_documenta\\_14\\_nai\\_alla\\_me\\_poious\\_orous\\_/\(22/01/20240\)](https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora_gia_istoria_apo_ti_mairi_zugouri_sti_documenta_14_nai_alla_me_poious_orous_/(22/01/20240))]

<sup>152</sup> Athens in poem, «VIDEOS/Επίσκεψη του Αλέξανδρου Μιστριώτη», 21 Σεπτεμβρίου 2020 [<https://athensinapoem.com/2020/09/21/alexandrosmistriotis/>] (24/01/2024)]

<sup>153</sup> [χ.σ.], «Μια «Επίσκεψη» αγάπης στην Αθήνα με τον Αλέξανδρο Μιστριώτη», εφ. *Euronews* [χ.χ.] [<https://gr.euronews.com/2017/04/26/athina-episkepsi-alexandros-mistriotis>] (24/01/2024)]

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
πραγματικότητας, όσο και αφηγήσεων. Εγώ λοιπόν κινούμαι μέσα σε μια αβεβαιότητα, που  
θεωρώ δεδομένη σ' ό,τι έχει να κάνει με την πόλη.

Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ  
ΑΘΗΝΑ  
ΜΟΣ  
ΦΡΕΝΤΡΙΚΙΣΤΑΝΤ  
ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ  
ΠΗΓΕΣ  
ΤΟ ΘΑΥΜΑ  
LIVE  
ΛΟΓΟΣ ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗΣ  
FACEBOOK  
NEWSLETTER  
ΣΤΗΡΙΞΗ  
ENIDE

## η επίσκεψη the reception

ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΝΕΟ: **εδώ** οι πέντε περιπατητικές  
ραδιοφωνικές εκπομπές του θαύματος (podcast) · μιας  
έρευνας για την εντυπωσιακή επικαιρότητα  
της θαυμαστής ανασυγκρότησης της Ελλάδας μετά τον  
πόλεμο · ΜΗΝ ΞΕΧΝΑΤΕ: η επίσκεψη είναι ένα  
καλλιτεχνικό εγχείρημα με θέμα τον άνθρωπο μέσα στην  
Ιστορία ·

[ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ](#)

ή εσείς ή τίποτα

[ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ](#)

η πορεία μέχρι τώρα

[ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΑ](#)

### Εικόνα 20. Η ιστοσελίδα της *Επίσκεψης*

Πηγή: <https://thereceptionathens.eu/>

Σ' αυτή την αβεβαιότητα, θεωρώ όμως ότι πρέπει να υπάρχουν κάποιες θέσεις.  
Αυτή η ένταση μεταξύ της αποδοχής της αδυναμίας να καταλάβεις εξαντλητικά και  
συνολικά και της ανάγκης να διατυπώσεις κάτι και να μπορούμε ως δήμος να κινηθούμε,  
είναι το σημείο εκκίνησης για μένα»<sup>154</sup>. Για το λόγο αυτό ανασυγκροτεί τα δεδομένα της  
ομάδας, από το ατομικό, στο συλλογικό και εν τέλει στο podcast που είναι καθολικό.  
Άλλωστε είναι πολύ δύσκολο με ένα μικρό εισιτήριο (8 ευρώ) και τόσα λίγα άτομα, ως  
συμμετέχοντες, να διατηρηθεί η ομάδα. Για το λόγο αυτό, δημιουργεί τις αφηγήσεις των  
podcast. Στην ομάδα μπορεί κάποιος να συνδράμει με ελεύθερη συνεισφορά, ενώ όλα τα  
podcasts είναι δωρεάν.

Το 2021, με αφορμή την πανδημία και συγκεκριμένα από τις 13 Νοεμβρίου 2020  
ως τις 8 Ιανουαρίου κάθε Παρασκευή στις 19.30, ξεκίνησε η σειρά με τα ηχητικά αρχεία  
του «Λόγου Μετακίνησης», μιας σειράς ακουστικών περφόρμανς, σαν συναυλίες

<sup>154</sup> Ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» αφήγησης<sup>155</sup>, με διαφορετικούς καλεσμένους κάθε φορά. Στις 13-14 Φεβρουαρίου του 2022 ξεκίνησε ο δεύτερος κύκλος, με δύο “εκπομπές” στο Bar Ένοικος στην οδό Καλλιδρομίου. Ένα από τα τελευταία εγχειρήματα αποτελεί η σειρά podcasts “Το Θαύμα” που αφορά ένα ανοιχτό εργαστήριο με τη διαδρομή της Ελληνικής κοινωνίας μέσα από τον σωρό ερειπίων του Δεύτερου Μεγάλου Πολέμου στο σήμερα.<sup>156</sup> Αφετηρία αποτέλεσε η “έκθεση Πόρτερ”(1947), που αποτελεί ένα κείμενο που γράφει ένας Αμερικάνος τεχνοκράτης έχοντας κατά νου τις μεταρρυθμίσεις που πρέπει να γίνουν στον τόπο ενόψει της Αμερικανικής βοήθειας στην Ελλάδα (σχέδιο Μάρσαλ)<sup>157</sup>. *Η Επίσκεψη*, όπως διατυπώνεται και στην επίσημη ιστοσελίδα της «είναι ένα καλλιτεχνικό εγχείρημα με θέμα τον άνθρωπο μέσα στην Ιστορία»<sup>158</sup>. Από έναν αυθόρμητο περίπατο, κατέληξε σε μια καθολική προσπάθεια αφήγησης της πόλης μέσω podcast, μιας σύγχρονης μορφής τέχνης, επεξεργασίας και προβολής, συνεχώς ανεπισσώμενη.

Στο πλαίσιο του φεστιβάλ «Fast Forward Festival 4», που διεξήχθη στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση από τις 02 - 14.05.2017, καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο μίλησαν για την έννοια του σπιτιού, της εκδίωξης, της μετανάστευσης, μέσα από εννιά καλλιτεχνικά εγχειρήματα, στην αιχμή της πρωτοπορίας<sup>159</sup>. Το ένα από τα εννέα, σχεδιασμένο από τον Akira Takayama, με τίτλο *Piraeus /Heterotopia*, αφορούσε μια site-specific, περιπατητική περφόρμανς με στόχο μια εκ νέου ανακάλυψη του Πειραιά και της μακραίωνης προσφυγικής ιστορίας του, μέσα από την χρήση smartphones, apps και νέων πολιτισμικών χαρτών. Αφετηρία της περιπατητικής διαδρομής ήταν η Ομόνοια και τελικός προορισμός ο Πειραιάς – ή και το αντίστροφο. Στόχος είναι η εκ νέου ανακάλυψη του επιπέδου της Αθήνας και της μακραίωνης προσφυγικής και

---

<sup>155</sup> [χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu/remake/> (24/01/2024)]

<sup>156</sup> [χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu/tothauma/> (24/01/2024)]

<sup>157</sup> ο.π

<sup>158</sup> [χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu> (24/01/2024)]

<sup>159</sup> [χ.σ.], «Fast Forward Festival 4», [χ.χ.] [<https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4/> (24/01/2024)]

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μεταναστευτικής ιστορίας του, μέσα από εφτά διαδοχικά σημεία-τοπόσημα. Η αφήγηση με smartphones, ειδικά σχεδιασμένες εφαρμογές και χάρτες, γινόταν έμπρακτα και βιωματικά, μέσω ενός audio-walk φορτισμένου με ιστορικές μνήμες και πρωτόγνωρες εμπειρίες, μύθους και μυθοπλασίες<sup>160</sup>.



**Εικόνα 21. Η απεικόνιση του Παλαιού Πειραιά**  
Πηγή: © COLLECTION OF THE AIKATERINI LASKARIDIS FOUNDATION

Στόχος, οι θεατές να γίνουν γεωγράφοι μιας νέας τοπογραφικής, ιστορικής, κοινωνικής, πολιτικής και πολιτιστικής χαρτογράφησης του Πειραιά. Η ετεροτοπία αυτή αφορούσε τόσο το καθημερινό δημόσιο χώρο και το αστικό τοπίο ενός «άλλου» τόπου, άγνωστου όσο και οικείου, μυθικού όσο και πραγματικού, κρίσιμου και μεταίχμιακού<sup>161</sup>. Στο πλαίσιο αυτό, με σκοπό την διερεύνηση του διαλόγου

<sup>160</sup>[χ.σ.], «FFF4 | Piraeus / Heterotopia», [χ.χ.] <https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4/fff4-piraeus-heterotopia> (24/01/2024)

<sup>161</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» οργανώθηκε μια παράλληλη δράση στις 02 Μαΐου στο Janeiro Café (Σταδίου & Πλατεία Ομονοίας, εντός της στοάς, με τίτλο «Συζήτηση και παρουσίαση των πρότζεκτ «Piraeus/Heterotopia» και «Piraeus/Heterochronia»», όπου συμμετείχε πλήθος ειδικών από τον καλλιτεχνικό και τον αρχιτεκτονικό/πολεοδομικό χώρο, με στόχο μια ευρύτερη συζήτηση με αφορμή τη δράση. Η δράση αυτή αποτέλεσε ένα άνοιγμα στην πόλη, μέσα από την ιστορία της, με τη χρήση νέων τεχνολογικών μέσων.

### *6.2 Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε*

Η παράσταση της σκηνοθετίδας Μπρικένας Γκίστο, παρουσιάστηκε στη Πειραματική Σκηνή Νέων Δημιουργών του Εθνικού Θεάτρου, από 18.11.2022 και αφορά μια άλλου τύπου χαρτογράφηση της πόλης, μέσα από περιοχές δολοφονιών στη πόλη της Αθήνας. Η περιπατητική παράσταση με κύριο θέμα δολοφονίες στον δημόσιο χώρο (π.χ. Αλέξανδρος Γρηγορόπουλος, Ζακ Κωστόπουλος, Παύλος Φύσσας κ.α.) εστιάζει στο πολιτικό θέατρο του σήμερα. Όπως αναφέρεται στην περιγραφή της παράστασης «καλεί τους θεατές σε μια άλλου τύπου χαρτογράφηση της πόλης, μακριά από τα αναμενόμενα τουριστικά αξιοθέατα. Αντλεί υλικό από συνεντεύξεις, από αρχεία, αλλά και από τα αποτυπώματα που χαραχτηκαν στους δρόμους της πόλης: τις ονομασίες των οδών, τα συνθήματα στους τοίχους, τα αυτοσχέδια μνημεία και άλλες παρεμβάσεις»<sup>162</sup>.

Οι ηθοποιοί χρησιμοποιώντας ένα κινητό ηχείο και με μικρόφωνα, μεταφέρουν τους θεατές από τόπο σε τόπο, αφηγούμενοι τις ιστορίες με παράλληλη δράση (μουσική, τραγούδι). Οι διαφορετικές στάσεις, στοιχειοθετούν χωρικά τα γεγονότα και τα διαχρονικά περιστατικά, με στόχο την άμεση σύνδεση τους, με τον αστικό ιστό.

---

<sup>162</sup> [χ.σ.], «*Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε*», Εθνικό Θέατρο, [χ.χ.], [ [https://www.nt.gr/el/events/repertory/christmastales/topografia\\_thanatou](https://www.nt.gr/el/events/repertory/christmastales/topografia_thanatou) (22/01/2024)].





**Εικόνα 22.** Η αφίσα και φωτογραφία από το Κεντρικό Δελτίο τύπου της παράστασης  
Πηγή: [https://www.n-t.gr/el/events/topografia\\_athanatou](https://www.n-t.gr/el/events/topografia_athanatou)

Όπως επισημαίνει η Ιωάννα Λιούτσια, δραματουργός – βοηθός σκηνοθέτρια:  
«Είναι ένας τρόπος να έρθουν οι ιστορίες αυτών των ανθρώπων στο προσκήνιο, μέσω της τέχνης, και να λάβουν «νομιμοποίηση» και θέση στον δημόσιο χώρο, πλάι στα καθιερωμένα μνημεία και στις επίσημες αφηγήσεις της ιστορίας. Είναι μία παράδοξη

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» «διόρθωση» του τρόπου με τον οποίο τα πρόσωπα και τα γεγονότα καταγράφηκαν από πολλά ΜΜΕ και πέρασαν στη συνείδηση μέρους της κοινωνίας. Παράδοξη, γιατί περιμένει κανείς από το θέατρο να πει ψέματα, μα εμείς θα πούμε μόνο την αλήθεια»<sup>163</sup>.

Η Νατάσα-Φαίη Κοσμίδου (στίχοι, σύνθεση ρυθμικής απαγγελίας), συμπληρώνει: «Στους δρόμους της πόλης μου υπάρχει αίμα, υπάρχει θάνατος, υπάρχει ζωή [...] θα αντιστεκόμαστε και θα απαντάμε με το φως μας, με τους αγώνες μας, με αγάπη και αλληλεγγύη, με την τέχνη μας. Μέχρι οι δρόμοι αυτής της πόλης να γίνουν τοπογραφία Ελευθερίας και Χαράς»<sup>164</sup>.



**Εικόνα 23. Δοκιμές της παράστασης στον δημόσιο χώρο**

Πηγή: <https://www.tanea.gr/2022/11/07/lifearts/culture/topografia-thanatos-i-as-min-ksexasoume-enas-peripatos-se-dromous-pou-potistikan-me-aima-neon-anthropon/>

<sup>163</sup> [χ.σ.], «Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε»: Ένας περίπατος σε δρόμους που ποτίστηκαν με αίμα νέων ανθρώπων », εφ. Τα Νέα 07 Νοεμβρίου 2022, [<https://www.tanea.gr/2022/11/07/lifearts/culture/topografia-thanatos-i-as-min-ksexasoume-enas-peripatos-se-dromous-pou-potistikan-me-aima-neon-anthropon/>] (22/01/2024)].

<sup>164</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η διαδρομή όπου όλοι οι αναφερόμενοι «ονειρεύτηκαν έναν καλύτερο κόσμο και με τον τρόπο τους τον διεκδίκησαν»<sup>165</sup>, ακολουθεί τη διαδρομή των προσώπων. Πρώτη στάση το μαγαζί 7sins, που τραγουδούσε ο Παύλος Φύσσας, δεύτερη οδός Γλάδστωνος, που δολοφονήθηκε ο Ζακ Κωστόπουλος. Η διαδρομή προχωρά στο Πολυτεχνείο και στη δολοφονία του 20άχρονου Μιχάλη Μυρογιάννη από τον πραξικοπηματία αξιωματικό της χούντας Νίκο Ντερτιλή<sup>166</sup>, αλλά και ο Μιχάλης Καλτεζάς από τον αστυνομικό Θανάσης Μελίστα. Στη συνέχεια στη Πανεπιστημίου, η Σταματία Κανελλοπούλου μεταφέρεται σε κρίσιμη κατάσταση στο Ιπποκράτειο, όπου και αφήνει την τελευταία της πνοή και τέλος στη διασταύρωση των οδών Μεσολογγίου και Τζαβέλλα, στο σημείο που δολοφονήθηκε ο Αλέξης Γρηγορόπουλος από τον Επαμεινώνδα Κορκονέα. Ο ηθοποιός Γκαλ Ρομπίσα αναρωτιέται: «Γιατί έπρεπε να πεθάνουν; Σε ποια δημοκρατία άνθρωποι δολοφονούνται μόνο και μόνο γιατί διεκδικούν έναν καλύτερο κόσμο; Ποιος θα δικαιώσει τα θύματα και ποιος θα έχει το θάρρος να τιμωρήσει τους θύτες; Όλα αυτά τα “γιατί” φωνάζουν σε αυτή την παράσταση»<sup>167</sup>. Η παράσταση θα ολοκληρωθεί και τα ερωτήματα θα μείνουν ανοιχτά. Οι θεατές θα μάθουν ιστορίες που δεν γνώριζαν και θα ξαναθυμηθούν παλαιότερες και ο κύκλος θα ανοίξει ξανά, μέχρι να απαντηθούν ή να επαναδιατυπωθούν τα ερωτήματα, σε έναν αέναο κύκλο, που συνεχώς μοιάζει να ενσωματώνει νέες ιστορίες.

Για την περαιτέρω έρευνα των παραπάνω στις 30.01.2024 πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη με την σκηνοθέτιδα Μπρικένα Γκίστο, σε μια προσπάθεια κατανόησης του βαθμού εμπλοκής του χώρου στο πλαίσιο της παράστασης, αλλά και παραμέτρων που δεν ήταν δυνατό να ανιχνευθούν από τα δημοσιεύματα, όπως πιθανές δυσκολίες της παράστασης, μηνύματα από συγγενείς, αντιδράσεις κ.α..

---

<sup>165</sup> Ε. Δρίβα, «Τοπόσημα κρατικής καταστολής στην Αθήνα», εφ. *Docville* 20 Νοεμβρίου 2022, [<https://www.documentonews.gr/article/toposima-kratikus-katastolis-stin-athina/> (22/01/2024)]

<sup>166</sup> ο.π.

<sup>167</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Αποκρυσταλλώντας την συνέντευξη, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι η ιδέα ήρθε εντελώς αναπάντεχα και σαν αλλαγή μιας αρχικής ιδέας της σκηνοθετιδας. Αφορμή στάθηκε η ιστορία της Ηλέκτρας Αποστόλου<sup>168</sup> και η τυχαία ενασχόληση σε επίπεδο διαβάσματος με το πολιτικό θέατρο και τα πολιτικά γεγονότα. Η ίδια λέει ότι η αρχή έγινε όταν: «ξεκίνησα να το διαβάζω έτσι λίγο μόνο περιλήψεις και τέτοια, τις εισαγωγές και βρέθηκα στην ιστορία της Ηλέκτρας Αποστόλου, που μέχρι τότε απλά ήξερα ότι ήταν ένα πολιτικό πρόσωπο [...] Αρχισα εγώ να ψάχνω στο χάρτη και βρήκα ότι το αστυνομικό τμήμα που είχε βασανιστεί, ήταν στη Βικτωρία και καθώς διάβαζα παράλληλα, είχα ανοίξει το google maps, έκανα μια πινέζα και λέω: Α! Κοίτα να δεις ήταν στη Βικτώρια και Κοίτα να δεις εδώ πέρα έχει δολοφονηθεί ο Γρηγορόπουλος και Κοίτα πιο εκεί, έγινε και ο Ζακ και άρχισα να μεγεθύνω λίγο το χάρτη και να βλέπω τι έχει συμβεί στο κέντρο της Αθήνας»<sup>169</sup>. Αρχίζει, λοιπόν, να διαμορφώνεται μέσα της μια έμπνευση δημιουργίας παράστασης που αφορούσε τις πολιτικές δολοφονίες στην Αθήνα και δη αυτές που είχαν την εμπλοκή κρατικού μηχανισμού. Όπως η ίδια αφηγείται «..άρχισα να ψάχνω τα κοινά σημεία αυτών των ανθρώπων, που ένα κοινό σημείο ήταν ότι υπήρχε εμπλοκή κράτους, κρατικού μηχανισμού ή αστυνομίας κλπ., ότι ήταν νέοι όλοι, ειδικά το στοιχείο της νεότητας ήταν ένα βασικό συστατικό της ιδέας. Ότι κατά κάποιο τρόπο όλοι τους ήταν ενεργοί πολιτικά, κατά μια έννοια».

Η ενεργοποίηση αυτή, σε συνδυασμό με τις αρχές του πολιτικού θεάτρου εκκινά την πρόταση και αρχίζει να στοιχειοθετεί εικόνες, μορφές και εμπειρίες μέσα στην συγκεκριμένη περίπτωση από δραματουργικές διαδικασίες. Όπως λέει η και η Άρεντ «οι παραστατικές τέχνες έχουν πράγματι ισχυρή συγγένεια με την πολιτική»<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Η Ηλέκτρα Αποστόλου (1912 - 26 Ιουλίου 1944) ήταν στέλεχος της ΟΚΝΕ, της ΕΠΟΝ και του ΚΚΕ, αγωνίστρια της Εθνικής Αντίστασης και υπέρμαχος των δικαιωμάτων των γυναικών. Δολοφονήθηκε από την Ειδική Ασφάλεια το 1944 στην Αθήνα για την αντιστασιακή της δράση.

<sup>169</sup> Μπρικένα Γκίστο, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 30 Ιανουαρίου 2024

<sup>170</sup> Η. Arendt, «The Human Condition», University of Chicago Press, Σικάγο 1998, σ.56.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

λόγω των παραστατικών μηχανισμών της πολιτικής η πρακτική και η πολιτική των καλλιτεχνικών παραστάσεων. Και αυτό προσπαθεί να κάνει και η συγκεκριμένη παράσταση «Μέσα από σημεία της πόλης που οι ίδιοι οι ήρωες αλλά και σημεία [...] βαμμένα με πολιτικά, ζητήματα εξυγίανσης [...] οι δολοφονίες που γίναν [...] ήταν όλοι εν μέσω πολέμων [...] και όλα τα υπόλοιπα ήταν είτε σε εξεγέρσεις του Πολυτεχνείου, είτε σε πορείες, ήταν άτομα που ήταν ενεργά πολιτικά»<sup>171</sup>. Η δημιουργία ενός πολιτικού θεάτρου παραμένει ενεργή και αναγκαία, όμως στις μέρες μας αρχίζει και επεκτείνεται και στον δημόσιο χώρο. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ότι η πρόταση ξεκίνησε με μια πινέζα στο χάρτη, με αφορμή ένα γεγονός και έφερε πολλαπλές προεκτάσεις και παραμέτρους, καθώς και εισήγαγε ομοιότητες συμβάντων και προσώπων. Το ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι ότι δεν αφορά ένα υπάρχων θεατρικό έργο, αλλά μια πρωτότυπη δραματουργία και ένα κείμενο που δημιουργήθηκε για την παράσταση.

Όπως αναφέρει η Μπρικένα Γκίστο «μπήκαμε σε όλο το ερευνητικό κομμάτι, για να γραφτεί το κείμενο [...] οπότε όλη η έρευνα σε επίπεδο στησίματος κανονικής έρευνας για να μαζευτεί το υλικό, για να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε ποιες είναι οι ερωτήσεις, πως θα φτιαχτεί το κείμενο, γιατί δεν υπήρχε κείμενο ξεκίνησε νομίζω από το Μάιο».<sup>172</sup> Η δημιουργία ενός κειμένου από το μηδέν, συνιστά, μια επιπλέον δυσκολία στο θέατρο. Το κείμενο αντλεί στοιχεία από «πολλές συνεντεύξεις, πολύ δημοσιογραφικό υλικό, κυρίως από δίκες [...] Δηλαδή τη δίκη της Χρυσής Αυγής, για την εμπλοκή του Φύσσα ως πρόσωπο, για το Ζακ [...] Για την παλαιότερη εποχή, Χούντα και Πολυτεχνείο ήταν αρχειακό υλικό από τις βιβλιοθήκες, όλο αυτό το ιστορικό υλικό, τα ιστορικά ντοκουμέντα. Συνεντεύξεις κάναμε πάρα πολλές με

---

<sup>171</sup> Μπρικένα Γκίστο, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 30 Ιανουαρίου 2024

<sup>172</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δικηγόρους, δημοσιογράφους, με έναν ιστορικό και με συγγενείς και φίλους των θυμάτων. [...] Η μαμά του Ζακ, ήρθε και σε πρόβα. Μίλησε με τους ηθοποιούς. [...] Και η κυρία Μάγδα και η αδερφή του. Συζητήσαμε πάρα πολύ. Και οι φίλοι του, μας έδωσαν δωρεάν τα δικαιώματα γιατί βάλαμε και ένα τραγούδι του Φύσσα στην παράσταση. Μα στήριζαν πάρα πολύ σε οτιδήποτε χρειαζόμασταν από υλικό. Ακόμη και πρόσωπα για να έρθουμε σε επαφή, για να συζητήσουμε μαζί τους. Πολύ μεγάλη στήριξη από [...] την ομάδα του pressproject, τη δημοσιογραφική. Οι οποίοι μας παραχώρησαν υλικό, άρθρα, συνεντεύξεις κλπ. για να γράψουμε το κείμενο μας»<sup>173</sup>. Το κείμενο διανθίζεται από τους ίδιους τους δρώντες της παράστασης και ιδιαίτερα από τους ηθοποιούς που τους δίνεται η δυνατότητα να εισάγουν δικά τους κείμενα. Όπως αφηγείται η Μπρικένα: «Θέλαμε να δώσουμε το χώρο στους ηθοποιούς, γιατί ήταν όλοι νέοι ηθοποιοί στην ηλικία μας, που βίωσαν και έτσι τους δώσαμε κάποια μέσα ελευθερίας να ειπωθούν και πράγματα που θα επιλέξουν εκείνοι [...] Υπήρχε ένα draft, ένα Google Drive, με όλο το υλικό, το βιβλιογραφικό, με συνεντεύξεις, με τα βίντεο, με ντοκιμαντέρ, που μπορούσαν οι ηθοποιοί να δουν, να ανατρέχουν και να προσθέσουν και οι ίδιοι. Και όταν φέραν τις δικές τους επιλογές, τα εντάξαμε στο κείμενο».

Στην παρούσα συνθήκη, η παρουσία του χώρου επέβαλλε και μια νέα παράμετρο, για τη δημιουργία του κειμένου. Η Μπρικένα Γκίστο αφηγείται: «Υπήρχαν δυο δραματουργικοί άξονες. Ο ένας άξονας ήταν όλο αυτό το ιστορικό περιεχόμενο των προσώπων και οι ιστορίες των προσώπων και το δεύτερο ήταν το στοιχείο της πόλης [...] είχανε φτιαχτεί δυο-τρεις διαδρομές. Στην αρχή ήταν δίωρη, έφτανε μέχρι το Σύνταγμα, αλλά για τεχνικούς λόγους και πρακτικούς, την μικρώναμε»<sup>174</sup> Η ίδια η

---

<sup>173</sup> ο.π.

<sup>174</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
πόλη δομεί το υπόβαθρο και καθοδηγηθεί το κείμενο. Γίνεται ο κύριος δραματουργικός άξονας. Τα πρόσωπα είναι περισσότερα, όμως όταν οριστικοποιείται η διαδρομή, τα πρόσωπα που δεν επισκεπτόμαστε το σημείο τους γίνονται κομμάτι της αφήγησης. Η διαδρομή ενώ σαν αρχική σκέψη έχει την κυκλικότητα, αφήνεται της ιδέας αυτής όταν ξεκινάει η αναζήτηση της στον δημόσιο χώρο, όπως συνηγορεί και η Μπρικένα Γκίστο «Να τον αφήνεις στην πόλη, να κάνει ότι θέλει, ακόμη και στο σημείο που τελειώνει η παράσταση»<sup>175</sup>. Ο ίδιος ο χώρος δίνει το έναυσμα για μια διαδρομή που θα είναι πιο ανοιχτή, συμφωνώντας με την προαναφερθείσα άποψη ότι «Οι πόλεις είναι ίσως περίεργα κείμενα για να υποβληθούν σε δραματουργική ανάλυση: ως δυναμικές χωρικές οντότητες δεν μπορούν να πλαισιωθούν σωστά ‘ως’ παραστάσεις»<sup>176</sup>. Η αρχική βόλτα θα γίνει ξανά με τους ηθοποιούς, χωρίς τα κείμενα. Με παρατήρηση και ενίσχυση της αίσθησης. Η Μπρικένα Γκίστο συνεχίζει «Μετά βγήκαμε με τα κείμενα στα χέρια, αλλά με χαμηλή φωνή για να ενδυναμωθούν πρώτα οι ηθοποιοί και να πουν αυτές τις λέξεις, αυτά τα λόγια στον δημόσιο. Οι πρόβες μας ήταν πρωινές και είχαμε ζητήσει, την τελευταία βδομάδα να είμαστε βραδινές ώρες για να δούμε ακριβώς την συνθήκη της παράστασης. [...] Το οποίο είχε πολύ δεν ενδιαφέρον γιατί βλέπαμε και οι ηθοποιοί πως βίωνανε αυτό το ξεγύμνωμα στον δημόσιο χώρο, που δεν έχεις την ασφάλεια των τεσσάρων τοίχων για να μπορέσεις να εκφραστείς. Οπότε υπήρχε στην αρχή μια εγκράτεια».

Ενισχύοντας την παραπάνω άποψη, λέει: «πήγαμε πολύ συνειδητά σε αυτούς τους χώρους και συνειδητοποιήσαμε ότι ήταν τόσο πολλοί, τόσο κοντά και σε εμάς. Υπήρχαν κάποιοι που ήταν του 70 και του 80, αλλά υπήρχαν και κάποιοι που ήταν νεότερη ιστορία. Που ήμασταν και εμείς εν ζωή και τα ζήσαμε και θυμηθήκαμε τους

---

<sup>175</sup> ο.π.

<sup>176</sup> K. Beswick and J. Javon, «Sounds of the City: Dramaturgy, Space, Identity», σ.56.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
εαυτούς μας και τις εαυτές μας, πως ήμασταν σε εκείνες τις χρονικές συγκυρίες. Και απλά φτάσαμε στο σημείο του Γρηγορόπουλου που τελείωνε η διαδρομή μας και κλαίγαμε. Χωρίς να έχουμε πει τίποτα, απλά περπατώντας αυτή τη διαδρομή, σταθήκαμε εκεί και λέμε: Εντάξει, δεν θα επιστρέψουμε». <sup>177</sup> Η παραπάνω εμπειρία περιγράφει τη λογική άποψη ότι γνωρίζουμε μέσα από την βιωματική εμπειρία και την προσωπική κρίση μια μορφή την οποία, στη συνέχεια, αφηγούμαστε και περιγράφουμε στους άλλους. Με αυτό τον τρόπο και μετά τη βιωματική βόλτα, μέσω του υπόβαθρου του χώρου, τίθεται και τα βασικά ερωτήματα της παράστασης, δηλαδή η «βασική ανάγκη του πως δημιουργούνται τα ονόματα στους δρόμους. Ποιος τιτλοφορεί τους δρόμους; Ποιος δημιουργεί μνημεία; Ποιος έχει την ανάγκη να δημιουργήσει μνημείο και πως η ανάγκη των συλλογικοτήτων και του κόσμου, δηλαδή των ατόμων της κοινωνίας των πολιτών, επηρεάζει την εξουσία, η οποία ουσιαστικά εγκαθιδρύει τη μνήμη. Και δημιουργήθηκε αυτή η ανάγκη να δώσουμε φωνή στη συλλογικότητα, που προσπαθεί να φέρει το νέο». Με από κάτι νέο, μια παράσταση, δίνεται το νέο. Και ξεκινά η αφήγηση του πραγματικού, με άρση των διαστρεβλώσεων που στην πραγματικότητα είχαν δημιουργηθεί. Δημιουργείται μια ετεροτοπία, ένα νατουραλιστικό θέατρο, όπου τα πραγματικά γεγονότα, απλώς θα αποδοθούν μέσα από την τέχνη. Είναι πολιτικό το ζήτημα και το θέατρο, αλλά παράλληλα δημιουργεί μια δυστοπία. Αφηγείται την πραγματικότητα, με όρους θεατρικούς. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και η Μπρικένα, λέγοντας: Είδαμε ότι υπάρχει μια διαστρέβλωση της ιστορίας. Αισθανθήκαμε την ανάγκη να επικεντρωθούμε σε αυτό. Να ειπωθεί η ιστορία, όπως έχει συμβεί. Με μια κριτική στα μέσα του πως φέρουνε το γεγονός, το στερεοτυπικό, το «δολοφονήθηκε για το ποδόσφαιρο», με το Φύσσα. Το «αναρχικός» για το Γρηγορόπουλο. Το «ναρκομανής» για το Ζακ. [...] με μια κριτική διάθεση του

---

<sup>177</sup> ο.π.



Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» κοιτάζετε πως είναι το αφήγημα. Κοιτάζετε ποια είναι η πραγματικότητα. Πως εν τέλει στην ιστορία, κοιτώντας στο παρελθόν, αυτό το αφήγημα ποτίζεται και στο χώρο. Στον δημόσιο χώρο»<sup>178</sup>. Ο χώρος γίνεται φορέας μνήμης. Άλλωστε «το πιο βασικό ήταν το ζήτημα της εγκαθίδρυσης της μνήμης. Δηλαδή για αυτό και ο τίτλος της παράστασης λέει Ας μην ξεχάσουμε»<sup>179</sup>. Η ίδια λέει: «διαβάζοντας πάρα πολύ για την αρχιτεκτονική του χώρου, τη συλλογική μνήμη, τον δημόσιο χώρο. Το πώς φέρει ο δημόσιος χώρος στην πραγματικότητα την ιστορία, συνειδητοποίησα ότι το μνημείο είναι μια επιτέλεση. Δηλαδή, το πώς δημιουργούμε μνημεία, είναι πολύ βιωματικό. Δηλαδή η ίδια η παράσταση, πραγματικά αποτέλεσε ένα μνημείο, το οποίο μπορεί να μην είναι στατικό, μπορεί να μην είναι εκεί, που φαντάσου»<sup>180</sup>. Η μνήμη, άλλωστε, αποτελείται από την συνειδητοποίηση ότι οι δράσεις των ανθρώπων δεν είναι αποκλειστικά δικές τους. Είναι με κάποιο τρόπο, κληρονομήματα όπου συχνά η καταγεγραμμένη ιστορία και η μνήμη, συμπλέκονται. Άλλωστε η συλλογική μνήμη, αποτελεί το άθροισμα των ατομικών συνειδήσεων και της ατομικής μνήμης, που στενά συνδέεται με τους τόπους. Τα μνημεία δεν αποτελούν μόνο σπουδαία έργα, αλλά και νέες εμπειρίες, ώστε να μην ξεχάσουμε.

Οι ίδιοι οι χώροι γίνονται δραματουργικά σκηνικά και αντικατοπτρίζουν τις ιστορίες των ανθρώπων που δολοφονήθηκαν εκεί. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι στην περιοχή δολοφονίας του Ζακ, ακόμη και στις πρωινές πρόβες, το περιβάλλον είναι εχθρικό. Ο χώρος από τις πρόβες ως την παράσταση, απαντά με εχθρότητα. Η Μπικρένα αναφέρει ορισμένα περιστατικά: «Στο σημείο του Ζακ, μια φορά μας πέταξαν και ένα μπουκάλι γυάλινο, το οποίο ήταν και επικίνδυνο. Εκεί ήταν. Που μέχρι τότε σε εκείνη την περιοχή, ένα καφέ συνέχισε δυνάμωνε τη μουσική. Με το που

---

<sup>178</sup> ο.π.

<sup>179</sup> ο.π.

<sup>180</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
φτάναμε εκεί έβαζε τα ηχεία στο τέρμα. Και πήγαινε η ασφάλεια μας και τους έλεγε:  
Σας παρακαλούμε, χαμηλώστε λίγο τη μουσική, για να συνεχίσει η παράσταση»<sup>181</sup>.  
Παρατηρούμε ότι δημιουργούνται παράλληλα πολλοί χώροι και αναγνώσεις και εδώ  
εισάγεται η έννοια του σώματος. Μέσα από τα πρόσωπα και τα σώματα. το σώμα  
αποκτά το νόημά του μέσα από την ιστορικά διαμεσολαβημένη του έκφραση στον  
κόσμο. Για να προκύψει ο χώρος, το σώμα μας όπως είναι προσαρμοσμένο σε αυτόν  
δεν μπορεί να παραμείνει στατικό, πρέπει να βρίσκεται σε κίνηση. Τα σώματα των  
ηθοποιών, δίνουν ένα άλλο χώρο. Όπως επισημαίνει η Μπρικένα: Ήταν εχθρικά από  
έξω, αλλά από τους ηθοποιούς είχαν δυναμώσει τόσο πολύ που πραγματικά είχαν  
επανακοινοποιηθεί το χώρο. Σαν να διεκδικήσαμε ξανά το χώρο, ώστε εμείς να μη τον  
κάνουμε εχθρικό. Και αυτός ήταν ένας λόγος που και εγώ όταν σκεφτόμουν τη δομή  
της παράστασης, ήθελα σε αυτό το σημείο να είναι το πάρτι. [...] Δηλαδή όλος ο  
κόσμος ξέρεει αυτή τη βιαιότητα, το πώς έγινε, το πώς ποτίστηκε αυτός ο χώρος. Θέλαμε  
κάπως να έρθει αυτός ο αέρας της μνήμης. Ότι ναι θυμόμαστε τι βία υπήρξε εδώ, αλλά  
ο άνθρωπος που δολοφονήθηκε εκεί, ως πλέον μια φιγούρα, μια περσόνα κινηματική,  
είναι αυτό το φως το οποίο δεν χρειάζεται να είναι με ποδοβολητά. Δεν χρειάζεται να  
σκοτώσουμε τους φασίστες. [...] Υπάρχει μια αγριότητα και ανάγκη για αντεπίθεση,  
αλλά ο Ζακ ήταν ένας τρυφερός άνθρωπος. Δεν θα απαντούσε με βία»<sup>182</sup>. Με αυτό τον  
τρόπο, η παράσταση επανερμηνεύει τον τόπο, τον αφηγείται με νέο πρόσιμο και  
δημιουργεί μια νέα θετική ανάμνηση. Η ανάμνηση λοιπόν, όταν λειτουργεί ως  
συνειδητοποιημένη μνήμη, είναι μια επανερμηνεία του παρελθόντος μέσα στο παρόν  
και αυτό την καθιστά εν δυνάμει σύγχρονη. Η σύγχρονη αυτή αντίληψη, το πάρτι και  
το γκλίτερ που μοιράζεται στο χώρο, τον κάνει οικείο. Τον μελετά και του προσδίδει

---

<sup>181</sup> ο.π.

<sup>182</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
νέα νοήματα. Το ίδιο θα γίνει και στους άλλους τόπους, όπου η παράσταση θα  
χρειαστεί μέχρι και να μετατοπιστεί, σεβόμενη την οικειοποίηση ενός τέτοιου τόπου.  
Συγκεκριμένα στο σημείο/μνημείο του Γρηγορόπουλου, μια παρέα παιδιών άραζε με  
μπύρες οπότε «σεβόμενοι τον δημόσιο χώρο και την κοινότητα που έχει δημιουργήσει,  
έναν ασφαλή χώρο για εκείνους. [...] είπαμε ότι δεν θέλουμε να παρέμβουμε έτσι με  
αυτό τον τρόπο. Οπότε επιλέξαμε, να δείξουμε το χώρο και να πάμε παρακάτω»<sup>183</sup>.

Προχωρώντας προς την έννοια της παράστασης ως ένα αγαθό κοινωνικό, που  
προσφέρεται δωρεάν σε όλους, εδώ αναδύεται η διπλή έννοια δωρεάν και του  
εισιτηρίου σε παραστατικά γεγονότα στον δημόσιο χώρο. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η  
εμπειρία από την παράσταση, όπου όπως η Μπρικένα Γκίστοαφηγείται: «μια φορά μας  
ακολούθησε ένας άστεγος. Από το Ζακ, μέχρι το τέλος, είδε ότι κάτι γίνεται και μας  
ακολούθησε και είδε την παράσταση και όταν φτάσαμε στο Γρηγορόπουλο, μας είπε  
ότι τον ήξερε το Ζακ, επειδή μένει στο δρόμο και μένει στην Ομόνοια, ήξερε την  
ιστορία του. Ότι τον ήξερε και σαν πρόσωπο, επειδή κυκλοφορούσε εκεί. [...]   
συγκινήθηκε πάρα πολύ και παρακολούθησε την παράσταση. Ήταν συγκλονιστικό,  
στο ότι δόθηκε ευκαιρία, γιατί προφανώς δεν διώχναμε ανθρώπους. Ήταν αυτοί που  
είχαν πάρει το εισιτήριο από το Εθνικό, αλλά η παράσταση είναι στο χώρο. Όποιος  
θέλει έρχεται. Και αυτό ήταν πολύ ευχάριστο. Δημιουργήσαμε τις συνθήκες, ώστε ο  
άνθρωπος που έχει πληρώσει το εισιτήριο του να ακούσει. Να σεβαστείς το θεατή που  
έχει πληρώσει το εισιτήριο του. [...] καταλήξαμε στην τελευταία παράσταση με 75  
άτομα<sup>184</sup>. Ήταν ευχάριστο αυτό». Άλλωστε η πόλη, ως κοινωνικός θεσμός, είναι  
σίγουρα ένας πολιτιστικός χώρος, υπό την έννοια ότι μεταδίδει πολιτισμό στο έδαφος  
της και ο πολιτισμός εκφράζεται με διαφορετικές μορφές σε αυτό το έδαφος. Μέρος

---

<sup>183</sup> ο.π.

<sup>184</sup> Η παράσταση αφορούσε 40 άτομα.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» αυτής της κουλτούρας του πολιτισμού είναι και η ιδέα της κοινωνικότητας: η κοινωνικότητα της διασύνδεσης ατόμων, είτε είναι με εισιτήριο, είτε όχι. Είτε άστεγοι, περαστικοί κλπ. Και αυτό δημιουργεί κοινά βιώματα και κοινή μνήμη, μέσα από τα πρόσωπα που μένουν, όπως οι συγγενείς των θυμάτων» ή από εκείνα που παρακολούθησαν την παράσταση. Τα παραπάνω συμπυκνώνονται στα ακόλουθα λόγια [...] «η παράσταση που ήταν η κυρία Μάγδα ήταν συγκλονιστική από μόνη της και για το κοινό το ίδιο. [...] ήταν άλλη παράσταση. Γιατί, όπως και να το κάνουμε, είναι ένα σύμβολο της νεότερης ιστορίας στη χώρα»<sup>185</sup>. «Ήταν πάρα πολύ συγκινητικός [...] ο Γιώργος ο Σαρηγιάννης. Ο οποίος συγκινήθηκε πάρα πολύ. [...] το πιο συγκινητικό είναι αυτό που συμβαίνει τώρα. Δηλαδή και οι ηθοποιοί μας λένε ότι μπορεί να τύχουν κάποιον κάπου, σε κάποιο καφέ και να τους πουν: Α! Είσαι εσύ που έπαιζες στην παράσταση, σε θυμάμαι εκεί»<sup>186</sup>.

Η παράσταση θα δημιουργήσει σχέσεις και μνήμη. Θα ξεπεράσει τα ηχοτεχνικά της προβλήματα, αντικαθιστώντας τα με την υποδοχή, την ενσωμάτωση και την απόδοση του χώρου σε κάθε θεατή. Την άποψη αυτή υποστηρίζει και η Μπρικένα Γκίστο λέγοντας: «Ήταν ένα βασικό του ότι είμαστε όλοι μαζί τώρα. Και δεν είναι οι ηθοποιοί και οι θεατές. Αλλά είμαστε όλοι και πορευόμαστε να πάμε να δούμε κάποια πράγματα. Να περάσουμε, μια διαδρομή μαζί. [...] Του να μην είναι κάποιος πιο μακριά. Χωρίς πίεση, φυσικά. Γιατί ο καθένας θέλει και το χώρο του και να συνειδητοποιήσει εκείνη την ώρα του που βρίσκεται. Μπορεί να θέλει μια απόσταση. Οπότε υπήρχε αυτή η φροντίδα του κοινού, να είναι μαζί, να νιώθει ότι είμαστε εδώ κοντά. Ότι είμαστε ασφαλείς όλοι μαζί, αλλά να έχει και την ελευθερία του να πάει πίσω γιατί δεν αντέχει, να παίρνει μια ανάσα, να μπορεί να είναι απέναντι, αλλά να τον

---

<sup>185</sup> ο.π.

<sup>186</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
καλούμε και να του λέμε ότι είμαστε εδώ όλοι μαζί»<sup>187</sup>. Η έννοια του μαζί είναι  
κομβική, ή έννοια του συλλογικού. Μαζί είναι και οι Κούρδοι και Τούρκοι που στο  
τελευταίο σημείο στάσης θα βγουν κάθε βραδύ στο μπαλκόνι και θα καλέσουν τους  
συντελεστές μετά το πέρας των παραστάσεων για τσάι. Ο χώρος θα γίνει συλλογικός,  
όπου ο καθένας θα φέρει σε αυτόν το ατομικό του βίωμα. Η συλλογική μνήμη θα  
επέλθει σαν άθροισμα των ατομικών στο χώρο, όπου όλοι είμαστε μαζί και φέρουμε  
το νέο μας βίωμα. Σαν πλάνηδες, που θα ζήσουμε από το κενό στο καινό. Η ίδια η  
Μπρικένα Γκίστο θεωρεί ότι: «αν αναλογιστούμε ότι ο χώρος είναι ενδυνάμωση της  
συλλογικής μνήμης, που έρχεται από την ατομική, αλλά γίνεται συλλογικό βίωμα, ίσως  
αυτός ο στόχος επιτευχθεί καλύτερα ή τέλος πάντων να επιτευχθεί. Οπότε αν θέσουμε  
ως στόχο την μνήμη, να βρίσκεσαι στον τόπο και να αφηγηθείς στον τόπο τα γεγονότα,  
είναι ισχυρότερο για τη μνήμη. Τώρα πολιτικά το να ειπωθούν αυτά τα λόγια στον  
δημόσιο χώρο. Γιατί ο δημόσιος χώρος, συνήθως ο τρόπος που τον διεκδικούμε είναι  
οι πορείες, είναι μια παρέλαση που έχει καθαρά πολιτικά χαρακτηριστικά, με την  
έννοια της πολιτικής παρέμβασης. Θεωρώ το ότι να παρεμβαίνεις στον δημόσιο χώρο  
με πολιτικό υπόβαθρο, αλλά με μια καλλιτεχνική μορφή, πολλές φορές στην αντίληψη  
του ανθρώπου, επειδή έχουν ανάγκη για τέχνη, είναι πιο ισχυρό. [...] θεωρώ το ότι το  
να διεκδικείς και μέσω της τέχνης και να φέρνεις το θέατρο εκτός θεάτρου και να  
δημιουργείς ένα καλλιτεχνικό αποτύπωμα στον δημόσιο χώρο είναι εξίσου ισχυρό και  
για τα πολιτικά κινήματα και για την ίδια την κοινωνία. Το να φεύγει από τους τοίχους  
του θεάτρου και αυτό που είπα και προηγουμένως το τελικά πως δημιουργούμε μνήμη,  
καθώς το βιώνουμε. Τώρα και σε πλαίσιο ενδυνάμωσης. Δηλαδή βλέποντας και τους  
ηθοποιούς και μένα να περπατάω σε αυτούς τους χώρους, εφόσον έζησα αυτή την  
εμπειρία, νιώθω μια ενδυνάμωση σε αυτό. Το να μπορείς να μιλάς στον δημόσιο χώρο

---

<sup>187</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» και να αρθρώνεις λόγο και για αυτά τα ζητήματα, όταν δεν είσαι μόνος σου και είσαι μαζί με κάποιον είναι πολύ δυναμωτικό. Οπότε σου δίνει μια ελπίδα, ότι μπορούμε να καταφέρουμε πράγματα, όταν παρεμβαίνουμε μαζί».

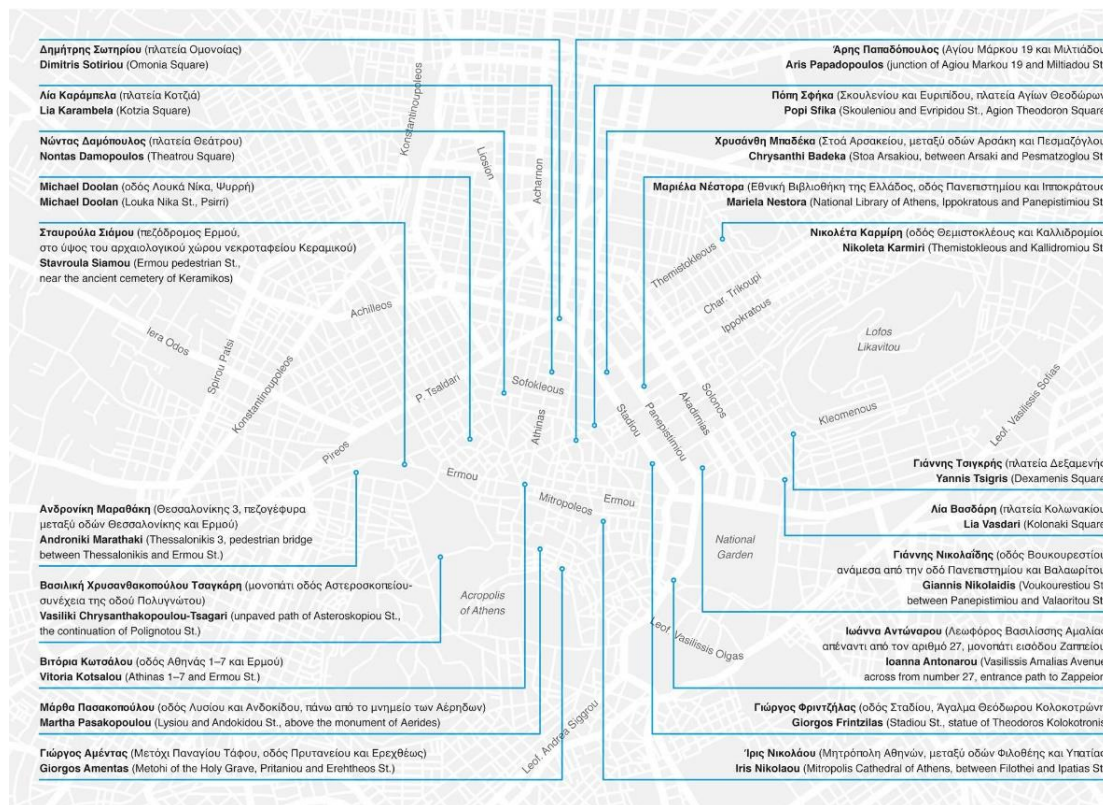
Αυτό το μαζί με την παράμετρο της τέχνης συμπυκνώνει την συνολική άποψη της παρούσας εργασίας. Το θέατρο αφορά έναν κόσμο που όλα είναι ικανά να συμβούν. Είναι το πεδίο ανοιχτής δράσης που δημιουργεί ένα νέο πεδίο, όπως προαναφέρθηκε. Τα γεγονότα του έργου αντιμετωπίζονται σαν οι δίοδοι για να εξέλθει ο θεατής και ο ηθοποιός από την προκαθορισμένη ταυτότητα του και από την σύμβαση απομάκρυνσης θεατή και ηθοποιού, ως προς τις ισχύουσες αντιλήψεις. Εδώ τίθεται μέσα από μια διαδικασία μύησης και συμμετοχής σε μια βιωματική εμπειρία, όπου θεατής και ηθοποιός καλούνται να εξέλθουν των αντιλήψεων τους και να δημιουργήσουν ένα νέο βίωμα, σε μια συνεχή και αδιάκοπη υλοποίηση των δυνατοτήτων, οι οποίες που εκφράζονται μέσα από το σώμα και τον άνθρωπο. Ρωτώντας στο τέλος της συνέντευξης για πιθανές προεκτάσεις η Μπρικένα Γκίστο δίνει περισσότερες από μια. Χαρακτηριστικά λέει: «[...] να γίνει ηχητική παράσταση. Τύπου podcast. Αλλά θεατρικό podcast, με τις μουσικές του με όλα. Το οποίο θα μπορούσε να είναι στην πόλη σαν ένας τουριστικός οδηγός. Το να ξέρουν οι τουρίστες ότι κατεβάζουν αυτή την εφαρμογή και κάνουν αυτό και αυτό. Και δεν πάνε να δούνε την Ακρόπολη, αλλά πάνε να δούνε ιστορικά γεγονότα τα οποία έχουν συμβεί, στη νεότερη ιστορία. [...] Υπάρχει η σκέψη για Θεσσαλονίκη. Δηλαδή να γίνει η αντίστοιχη έρευνα εκεί γιατί υπάρχει πολύ υλικό δολοφονιών, πολιτικών, στον δημόσιο χώρο στη Θεσσαλονίκη. [...] Θα μπορούσε σίγουρα απλά να επεκταθεί η διαδρομή και να φτάσει και στα σημεία που δεν περπατήθηκαν. Υπήρχε δηλαδή μια σκέψη και για το Κερατσίνι, τότε. Κάπως να χωριζόταν η παράσταση σε μέρη. Σίγουρα και ο χώρος θα μπορούσε να δραματοποιηθεί». Όλα αυτά τα πλαίσια και άλλα πολλά δείχνουν ότι

## Ε. Δινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

οι πόλεις, όσο οι άνθρωποι ενδιαφέρονται, θα συνεχίσουν να μιλάνε και να αφηγούνται τις ιστορίες τους, με την βοήθεια της τέχνης που πάντοτε είναι αρωγός και διευκολύνει τα χωρικά και κοινωνικά γεγονότα.

### 6.3 Day Out of Time

Η περφόρμανς της Βιτόρια Κωτσάλου, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου παρουσιάστηκε στις 24/06/2017 και αφορά είκοσι ένας χορευτές που από την ανατολή μέχρι τη δύση του ηλίου, ο καθένας σε ξεχωριστό και επιλεγμένο σημείο στον δημόσιο χώρο στο κέντρο της Αθήνας, αφιερώνουν την ημέρα σε μια κατάσταση χορού<sup>188</sup>.



Εικόνα 24. Ο χάρτης της παράστασης  
Πηγή: [https://aefestival.gr/festival\\_events/vitoria-kotsalou](https://aefestival.gr/festival_events/vitoria-kotsalou)

<sup>188</sup> [χ.σ.], *Day Out of Time*, [χ.χ.] [[https://aefestival.gr/festival\\_events/vitoria-kotsalou-2017-2/](https://aefestival.gr/festival_events/vitoria-kotsalou-2017-2/) (23/01/2024)]

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Αποτελεί ένα διάλογο μεταξύ χορευτή και θεατή όπου όπως αναφέρει και το πρόγραμμα της παράστασης «αναδύεται ο χορός σε προσωπικό, κοινωνικό και κοσμικό επίπεδο»<sup>189</sup>. Στη διάρκεια της παράστασης οι θεατές, κατά τη διάρκεια της ημέρας, μπορούσαν να επισκεφτούν τους χορευτές, ακολουθώντας τον αναρτημένο χάρτη (βλ. παρακάτω) και να συν-παραστούν μαζί τους, για όσο χρόνο επιθυμούσαν.

Η παράσταση αυτή είχε τα λιγότερα στοιχεία κατά την έρευνα στο διαδίκτυο. Η παρούσα συνέντευξη, όπως και η επόμενη, αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο κομμάτι της μεταπτυχιακής διπλωματικής, καθώς οι υπάρχουσες πληροφορίες για την παράσταση ήταν περιορισμένες στο δελτίο τύπου του Φεστιβάλ Αθηνών. Για το λόγο αυτό κρίθηκε αναγκαία και η διενέργεια δυο συνεντεύξεων. Μέσα από τη συνέντευξη της Σταυρούλας Σιάμου, περιγράφεται η διαδικασία της παράστασης. Η προπαρασκευή διαρκεί 5 μήνες, όπου οι συντελεστές μιλάγανε, συναντιόταν, ανταλλάσσαν εμπειρίες, ενώ μέσα από ένα χάρτη και μια προσωπική βόλτα ο καθένας είχε διαλέξει ένα σημείο, με ελεύθερη κίνηση στο χώρο<sup>190</sup>. Η Σταυρούλα Σιάμου, αφηγείται: «Εγώ είχα διαλέξει ένα μέρος μπροστά από το νεκροταφείο του Κεραμεικού. Όπως κατεβαίνεις την Ερμού, δεξιά, είχε ένα μικρό παρκάκι [...] Και κάπως έτσι [...] έγινε και μια σταδιακή εξοικείωση με αυτή τη συνθήκη, που δεν είναι απλή. Το να είσαι σε δημόσιο χώρο όλη μέρα»<sup>191</sup>.

Η εμπλοκή του δημόσιου χώρου και η συνομιλία με αυτόν είναι πολλαπλά σημαντική για την παράσταση, όπως και ο χρόνος παραμονής για το λόγο αυτό, πριν τη τελική στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, προηγούνται δυο προπαρασκευαστικές δοκιμές, μια στο Φάληρο και μια στο Παγκράτι, 4 και 8 ώρες αντίστοιχα. Η ίδια λέει «Εγώ είχα ένα μέρος μπροστά στη θάλασσα. Και ήταν

---

<sup>189</sup> ο.π.

<sup>190</sup> Στην ιδιαίτερη συνθήκη του να είσαι σε dance state

<sup>191</sup> Σταυρούλα Σιάμου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 23 Φεβρουαρίου 2024



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μοιρασμένα και άλλα παιδιά, σε διάφορα σημεία της περιοχής, όπου πήγα από το ξημέρωμα πάλι, μέχρι τις 10-11 το μεσημέρι και έκανα μια πρώτη δοκιμή και σε αυτή τη φάση, νομίζω, υπήρχαν και διάφοροι φίλοι και εθελοντές και οτιδήποτε γιατί κάναμε μια βόλτα απ' όλους τους ανθρώπους. Μας επισκέπτονταν, ας πούμε. Και μετά ανεβάσαμε όλοι ένα κείμενο. Εκεί είναι που εγώ ανέβασα το κείμενο που σου έστειλα»<sup>192</sup>. Το κείμενο της περιγράφει τη διαδικασία όπως αυτή βιώθηκε από την ίδια. Σταχυολογώντας σημεία από το κείμενο που μοιράστηκε θα μπορούσαμε να σταθούμε στα εξής: «Διαλέγω τη φωλιά μου. Διαλέγω ένα ακριανό δέντρο και ακουμπάω. Η επιφάνεια των κορμών. Είναι μία από τις πέτρες που ξεκουράζομαι όταν νοιώθω άδεια ή εκτεθειμένη», «Εντωμεταξύ οι άνθρωποι περνούν. Κοιτούν φευγαλέα, και αποστρέφουν γρήγορα το βλέμμα. Μάλλον νομίζουν πως είμαι τρελή. Σίγουρα είμαι και σε μια ηλικία που αυτό είναι το πιο πιθανό σενάριο [...] Τρελή αλλά σπουδαγμένη? Ένας μόνο ηλικιωμένος κύριος με παρατηρεί με προσοχή και εγώ του αφιερώνω ένα βάλς», «Τι από όλο αυτό το trip είναι εμφανές προς τα έξω? σκέφτομαι προφανώς με όρους παραστάσιμου χορού και αυτό δεν ανήκει ακριβώς σε αυτήν την κατηγορία, ωστόσο ο ματαιόδοξος εαυτός μου επιμένει και συχνά μου έβαλε τρικλοποδιές αυτό το πρωινό. And last but not least: ο χρόνος. Εκεί που έχουμε συνηθίσει στη μια ώρα ξαφνικά έγιναν τρεις. Πού και να γίνουν έξι και μετά δεκαέξι! Αυτό κάπως αλλάζει βαθύτατα τα πράγματα αλλά δε μπορώ να προσδιορίσω πώς και ο χρόνος μου έχει τελειώσει». Ήδη από το πρώτο αυτό κείμενο, διαφαίνονται τα στοιχεία που θα ακολουθηθούν στη βασική performance. Οι χορευτές είναι ελεύθεροι εξ αρχής να διαλέξουν τα σημεία τους και να δημιουργήσουν όπως λέει η Σταυρούλα Σιάμου «μια ενεργειακή φωλιά». Επιστρέφουμε στην άποψη των σωμάτων ως «αποθήκες ενέργειας». Κατά τις δραματουργικές πράξεις η ενέργεια αυτή απελευθερώνεται και τα

---

<sup>192</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» σώματα μετατρέπονται σε πηγές ενέργειας. Η ενέργεια προς το χώρο και το χρόνο αφήνει τα χαρακτηριστικά της μέσα από την αλληλεπίδραση με κάθε στοιχείο του χώρου και του χρόνου για να παραχθεί ένα έργο. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνει και εκείνη λέγοντας: «Θέλω να πω ότι το θέμα είναι πως τέμνεται ο δικός σου χρόνος, με το χρόνο της καθημερινότητας της πόλης. [...] Είσαι σε κατάσταση χορού, με την έννοια όχι ότι χορεύεις, μιας εγρήγορσης, ας πούμε. Και αυτό είναι σαν να αποκτά όλο το βάρος και το νόημα μόνο όταν βρίσκεται στην κανονική ροή των πραγμάτων. Είναι σαν να κτίζεις μια ενεργειακή φωλιά μέσα στην πόλη, χωρίς άλλα μέσα, δεν οριοθετείται τίποτα. [...] Ότι τώρα αυτός είναι ο χώρος μου και θα τον κατοικήσω χορεύοντας, ενώ παραμένει ανοιχτός για το πέρασμα όλων. Οπότε κάπως είχα μπει στη διαδικασία οριοθέτησης του χώρου. Η οριοθέτηση με κάθε τρόπο, όπως οριοθετείς χρονικά και δεν τραβάει επ' αόριστον, ανάλογα οριοθετείς και το χώρο και είναι ένας τρόπος, κάπως να πυκνώσει»<sup>193</sup>.

Η παράσταση θα στηριχθεί στον όρο «metaxu» που εισάγει η Simone Weil<sup>194</sup>, και στο πλαίσιο της παράστασης ανιχνεύεται σαν γέφυρες, σαν το κατώφλι. Η Σταυρούλα Σιάμου συνεχίζει λέγοντας: «Οπότε ουσιαστικά ήσουν εκεί και αντιδρούσες στα ερεθίσματα της στιγμής και του κόσμου. Θυμάμαι στον Κεραμεικό, είχα συναντήσει μια γυναίκα, η οποία είχε έρθει δίπλα μου και έκανε τη ρουτίνα της Tai-Chi, όσο εγώ ήμουν εκεί»<sup>195</sup>. Στο πλαίσιο της ημέρας θα έρθουν να «κατοικήσουν» το χώρο κι άλλοι άνθρωποι όπως παιδιά που φαίνεται να κάνουν πλάκα, ζευγάρια «Ρομά, θυμάμαι καθόντουσαν εκεί έτρωγαν, μετά τσακωθήκαν, μετά χαρακώθηκε η μια. Πήγα να φέρω νερό, να ειδοποιήσω κάποιον γιατί είχε πάρει ξυραφάκι και άρχισε να κόβει

---

<sup>193</sup> ο.π.

<sup>194</sup> Το metaxu είναι ένας πολυδύναμος πολιτικός μηχανισμός μέσω του οποίου μπορούμε να φανταστούμε νέες δυνατότητες διασύνδεσης που μπορεί να προκύψουν στο μέλλον, καθώς και έναν τρόπο της φαντασίας ενός εναλλακτικού μέλλοντος σε ό,τι φαίνεται υπόσχεται από τα σύγχρονα συστήματα εξουσίας.

<sup>195</sup> Σταυρούλα Σιάμου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 23 Φεβρουαρίου 2024

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» τον εαυτό της και τρέξαμε. Μετά είχαν έρθει κάτι πρεζάκια που προσπαθούσαν να μου πιάσουν κουβέντα και «Τι κάνεις εσύ εδώ» και μετά να μου πουλήσουν πράγματα. Μετά είχαν έρθει κάτι μετανάστες και επίσης προσπαθούσαν να καταλάβουν τι είναι αυτό. Μετά είχαν έρθει μαθητές μου από την «Ακτίνα» και χορεύαμε μαζί»<sup>196</sup>. Η ανθρωπογεωγραφία της πόλης εξελίσσεται στο πλαίσιο της ημέρας. Η ίδια παρατηρεί και ακολουθεί τους ρυθμούς της πόλης, συχνά συμμετέχοντας σε αυτούς. Οι άνθρωποι είτε αντιδρούν, είτε διαδρούν μαζί της, είτε την αγνοούν. Αυτό δημιουργεί μια δράση σε παράλληλες πραγματικότητες. Η ίδια εμπλέκεται σε όλες, αλλά η ίδια η πόλη ή οι άνθρωποι της δεν γίνονται απαραίτητα φορείς του συμβάντος. Η καίρια διαφοροποίηση είναι ότι η δράση αυτή δεν έχει κείμενο, παράσταση σε συγκεκριμένα σημεία και συγκεκριμένους θεατές. Είναι μια δράση που μπορεί να παρακολουθήσει ο καθένας, καθώς περπατά, μια αμφίδρομη διαδικασία παρατηρητή και παρατηρούμενο. Η παρακάτω αφήγηση συμπυκνώνει τα παραπάνω: «Ανοίγουν τα αυτιά σου πολύ. Ακούς τους ήχους της πόλης. Σε κάποια φάση ήμουν πολύ κουρασμένη και εκείνη την ώρα ανοίξαν τα ποτιστικά. Και μου φάνηκε σαν να ερχόταν βροχή στη Σαχάρα. Και ο ήχος. Και έκανα ολόκληρο χορό να πάω ανάλογα που ποτίζει για να παίρνω δροσιά και να βρέχομαι λίγο. Φτιάχνεις μικρούς χώρους, με τα μικρογεγονότα που συμβαίνουν στην πόλη [...] Οπότε εκεί που ήμουν έτσι άρχισε πάρα πολύ το τι βλέπω και ακούω και μυρίζω στην πόλη, στο έξω. Συνήθως είμαστε στοχοπροσηλωμένοι»<sup>197</sup> και συνεχίζει με το «Εκεί έχεις από το μετανάστη που καθόταν μαζί και συχνά ερχόταν και λίγο πιο κοντά. Στην αρχή με έβλεπε από μακριά και μετά ερχόταν λίγο πιο εδώ, λίγο πιο εδώ. Δηλαδή τι είναι αυτό το περίεργο πλάσμα και είχε απ' όλα και είναι πως θα συναντηθούν δυο παρουσίες»<sup>198</sup>. Όπως και η ίδια λέει «ο χώρος γίνεται τόπος»<sup>199</sup>. Είναι

---

<sup>196</sup> ο.π.

<sup>197</sup> ο.π.

<sup>198</sup> ο.π.

<sup>199</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
σαν να ανοίγει ένα νέο παράθυρο στο οικοδόμημα της πόλης. Ο πολιτισμός, ως ένα σύνολο, ένας οργανισμός δομείται πάνω σε σχέσεις, ως άθροισμα των δεδομένων του. Αυτό σημαίνει, ότι ο πολιτισμός έχει σχέση με το περιβάλλον στο οποίο γεννάται και πορεύεται, με αλλαγές ενισχύσεις και αφαιρέσεις, ακολουθώντας την πορεία των παραπάνω, δηλαδή φύσης και ανθρώπου, σε ένα συγκεκριμένο αλλά και ευρύτερο χρόνο, τόπο και διάρκεια. Κάθε τόπος, συγκροτεί αισθητικά τοπία (ακουστικό, οπτικό, οσμητικό κλπ.), αλλά πέρα από αυτό λειτουργεί σαν σκηνικό δράσης, σαν χώρος έκφρασης, σαν τοπίο ζωγραφικής, σαν καμβάς. Στο πλαίσιο αυτό η παράσταση χρησιμοποίησε την πόλη που σταδιακά μετουσιώθηκε σε προσωπικός χώρος του κάθε χορευτή που όπως λέει και η Σταυρούλα Σιάμου έγινε το «genius loci», το ιερό πνεύμα που δημιουργεί νέους τόπους. Αυτό εκφράστηκε με δυο τρόπους, όπως η ίδια περιγράφει, μέσα αρχικά από την καθαριότητα του χώρου και μέσα από τη συνομιλία με αυτόν. Συγκεκριμένα, αναφέρει «με πλήγωσε πάρα πολύ είναι ότι επειδή ήμουν σε πλατεία, παρατήρησα ότι οι άνθρωποι ερχόντουσαν, μένανε, δηλαδή μου άρεσε όταν είδα ότι τόσος κόσμος έρχεται στις πλατείες και κάθεται [...] που ερχόντουσαν, φεύγανε και αφήναν σκουπίδια πίσω. Δηλαδή δεν είχαν καμία αίσθηση σεβασμού για τον τόπο τον οποίο διαλέξανε δυο ώρες να κάτσουν. [...] Ένιωθα ότι ερχόταν στο σαλόνι του σπιτιού μου, φεύγαν και πήγαινα και μάζευα. Είχα μια αίσθηση ότι έρχεστε και φεύγετε αλλά εγώ μένω εδώ. και συνεχίζει αναφορικά με τη συνομιλία με το τόπο «[...] όπου 18:00-21:00 που ήταν το τελευταίο τρίωρο, το θυμάμαι ήμουν συγκινημένη, ήμουν μπροστά στο νεκροταφείο και κάπως το είχα κάνει με τον πατέρα μου που τον είχα χάσει και είχα ανοίξει διάλογο με αυτό και έβλεπα τον ήλιο να δύει. Κάπως με την κούραση και τη συνθήκη μπαίνεις σε άλλη κατάσταση. Όλα κάπως μέσα σου μεγεθύνονται»<sup>200</sup> και προσθέτει «Εκεί είναι ένα άνοιγμα στην πραγματικότητα, πολύ

---

<sup>200</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
γερό. Εγώ γενικά ένιωσα πολύ σεβασμό και νομίζω ότι αν μείνεις προσηλωμένος σε αυτό το πράγμα κάνεις όντως γύρω σου μια νησίδα όπου μπορεί να κοιτάνε, αλλά δεν εισβάλλουν εύκολα. Κάνεις νησίδες προσοχής»<sup>201</sup>. Είναι σαν ο χώρος να γίνει η νέα ερμηνευτική παράμετρος της παράστασης, σαν να καθοδηγεί την ίδια την performance, όπου με την απουσία κειμένου, το σώμα μορφώνεται με τους ήχους και τα ερεθίσματα της πόλης και παράγει ένα νέο χώρο και χρόνο. Κινείται, συνδιαλέγεται και αφουγκράζεται και ενίοτε γίνεται συν-κινητής σε μια πόλη που συνεχώς αλλάζει. Η οικειοποίηση του χώρου, δημιουργεί μια νέα ταυτότητα και ένα αίσθημα κοινωνικής (και συναισθηματικής) οικειοποίησης, που παράγει ένα νέο αφήγημα για μια κοινωνική ομάδα. Δημιουργούνται έτσι σφαίρες φαντασίας, μνήμης και συναισθήματος που εντοπίζουν τα άτομα μέσα σε μια συγκεκριμένη περίοδο, όπως μια δεκάωρη παράσταση.

Στην ερώτηση για την μελλοντική εξέλιξη αυτού, η Σταυρούλα Σιάμου απαντά «[...] θα με ενδιέφερε να το ξανακάνω και σε άλλες πόλεις. Σε τελείως διαφορετικά πεδία, περιβάλλοντα. Από άλλες πόλεις της Ελλάδας, σε άλλες πόλεις του κόσμου και νομίζω θα με ενδιέφερε να έχει και μια περιοδικότητα αυτό. Ωστε και η ίδια να μετράς τους σταθμούς και να παρατηρείς η ίδια πως αλλάζει. Ότι αλλάζει το γύρω σου, αλλάζεις και εσύ μέσα σε αυτό το διαφορετικό περιβάλλον [...] Μια φορά το χρόνο να πηγαίνουμε σε μια άλλη πόλη και να στήνουμε, να βλέπουμε το χάρτη της ή να κάνουμε ένα ταξίδι πριν, θα διαλέγουμε σημείο. Ή σε πόλεις της Ελλάδας, σε ένα χωριό. Δηλαδή τώρα ήσουν στη μεγαλούπολη. Πως θα ήταν? Πως θα αντιδρούσαν οι άνθρωποι?»<sup>202</sup>  
Επεξηγηματικά των παραπάνω, για να γνωρίσουμε ένα νέο τόπο, χρησιμοποιούμε μια βιωματική προσωπική εμπειρία . Εξετάζουμε προσεκτικά και παρατηρούμε, ώστε να

---

<sup>201</sup> ο.π.

<sup>202</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
προσδιορίζουμε τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τις λεπτομέρειες και τις ιδιότητες (δομή, μορφή κλπ.). Έτσι, ως άνθρωποι/επισκέπτες/κάτοικοι γνωρίζουμε μέσα από την βιωματική εμπειρία και την προσωπική κρίση, εμείς μια μορφή και στην συνέχεια την γνωρίζουμε στους άλλους. Ωστόσο, η προσωπική αυτή εμπειρία εμπεριέχει και μια την υποκειμενική αντιληπτικότητα, που είναι συνάρτηση της ιδιάζουσας και ως εκ τούτου μοναδικής προσωπικότητας του παρατηρητή, καθώς επίσης και των πολιτισμικών και ιδεολογικών καταβολών του, που του δημιουργούν συναισθηματική φόρτιση, η οποία κατευθύνει την αναζήτηση του νοήματος της δεδομένης μορφής και «χρωματίζει» την αξιολόγηση της. Η υποκειμενικότητα ενός ατόμου, αντιδρά και διοχετεύεται και σε μια κοινωνία, υπό την έννοια ότι αυτή δρα ως υποκείμενο, και σε πολλές περιπτώσεις εκτός αντικειμενικών κριτηρίων και εκτιμήσεων. Έτσι σε κάθε εποχή η θεώρηση ενός τόπου εμπεριέχει δυο ξεκάθαρες κατευθύνσεις. Την προσωπική και τη συλλογική άποψη για τον τόπο. Η υποκειμενική άποψη μεταδίδει τα προσωπικά βιώματα του καθενός για τον τόπο ενώ η συλλογική αφορά και μεταβάλλεται σε κάθε περίοδο, σύμφωνα με επικρατούντα ήθη-έθιμα, θεωρήσεις και αξίες, σύμφωνα δηλαδή με το κοινωνικό πλαίσιο. Αυτή η άποψη συμπυκνώνει και όλη τη δομή της παράστασης, καθώς και την ιδέα της, όπου οι άνθρωποι είτε χορευτές, είτε κάτοικοι, είτε επισκέπτες μέσα από τα τρία επίπεδα (ψυχολογικό, ιδεολογικό, πρακτικό) αντλούν κοινά για κάποιους τόπους δεδομένα, αλλά τα εκφράζουν σε διαφορετικό βαθμό, ποιότητα και διάρκεια, αφού κάθε τόπος είναι ταυτόχρονα όμοιος αλλά και εντελώς διαφορετικός.

Η παρούσα συνέντευξη, αποτελεί μια συνέχεια της προηγούμενης με τη Σταυρούλα Σιάμου και εμπλουτίζει, καθώς και συνθέτει το τελικό αφήγημα για την παράσταση «Day Out of Time». Συμπληρώνοντας τα παραπάνω, αποκρυσταλλώνεται μέσα από τη συνέντευξη της Βιτόριας Κωτσάλου, η βασική έμπνευση για την παράσταση, η οποία ξεκινά στο πλαίσιο του RISE στην Ύδρα και μετά από διάφορες

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δοκιμές και αλλαγές, καταλήγει όπως λέει και εκείνη «Ήθελα να το φέρω, λοιπόν, σε μια πόλη, στην Αθήνα [...] σε καλλιτεχνικό επίπεδο, σαν μια πρόταση και ταυτόχρονα σαν μια αναμέτρηση τόσο για τους performer, όσο για το χορό, για την έννοια του χορού, όσο για το κοινό»<sup>203</sup> και συνεχίζει να επεξηγεί τα σημεία και τους λόγους που επιλέχθηκε το κέντρο της Αθήνας, λέγοντας «Η περιοχή είναι από το Σύνταγμα μέχρι την Ερμού κάτω κάτω που έφτανε στην Πειραιώς και την Ομόνοια και την Πλάκα. Δηλαδή το κέντρο της Αθήνας, μέχρι και το Κολωνάκι είχε πάει. Απλώς προσπαθήσαμε να φτιάξουμε κάτι προσβάσιμο για τους ανθρώπους, να έρθουν»<sup>204</sup>.

Η αρχική έμπνευση της ιδέας, εμπεριέχει εξ' αρχής την έννοια του χώρου. Γίνεται σε ένα θεωρητικό επίπεδο με διαλέξεις και με την πρακτική έξω και στο Παλαιό Φάληρο. Η πρακτική του Παλαιού Φαλήρου γίνεται κυρίως για τους εθελοντές την ομάδα στήριξης που αφορούν « 20 άτομα, οι οποίοι έχουν κάνει ένα εργαστήριο, το έχουν δοκιμάσει για 3 ώρες έξω σαν πρακτική. Ξέρουν δηλαδή, λίγο βιωματικά, τι είναι αυτό και κατά τη διάρκεια της δράσης πηγαίνουν από άτομο, σε άτομο και φροντίζουν να υπάρχει νερό, άμα κάτι χρειάζεται, απλώς κάθονται. Υπάρχουν πολλοί τρόποι υποστήριξης, το να κάτσεις και να παρακολουθήσεις είναι ένα είδος στήριξης»<sup>205</sup>. Στην πρακτική αυτή την 3ωρη η ίδια μιλά πάνω από μια ώρα με τους performer που κάνουν και εκείνοι την πρακτική. Όπως αφηγείται « [...] μιλήσαμε για τους άξονες, για τα ενδιαφέροντά μου, για το πώς την έχω σκεφτεί, τις φιλοσοφικές έννοιες που το πλαισιώνουν και μιλήσαμε με τον καθένα για το πώς το βλέπει όλο αυτό, γιατί θέλει να το κάνει, τι τον ενδιαφέρει, τι τον προβληματίζει»<sup>206</sup>. Παρατηρούμε ότι οι βασικοί άξονες της παράστασης τίθενται εξ αρχής. Η Βιτόρια προσπαθεί να στήσει ένα δίκτυο σχέσεων μεταξύ των performer, του κοινού και των performer, του χώρου και των

---

<sup>203</sup> Βιτόρια Κωτσάλου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 01 Μαρτίου 2024

<sup>204</sup> ο.π.

<sup>205</sup> ο.π.

<sup>206</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
performer μέσα από ένα παλίμψηστο. Οι σχέσεις από το ρήμα «σχείν-έσχον-έχω» ,  
αποτελούν μια διαρκή κατάσταση δεσμών που μεταβάλλεται , δημιουργώντας  
αναλογίες, ομοιότητες, συγγένειες ,αλληλοεξαρτήσεις, δίπολα κλπ. , καθώς  
αρθρώνονται και διατάσσονται στο χώρο. Η κύρια έκφραση τους προκύπτει από τρεις  
διαδοχές : 1. Αλληλο-γεννιούνται, 2. Έλκονται αμοιβαία, 3. Ισορροπούν. Η μια σχέση  
γεννά την επόμενη, όπου αυτές με την σειρά τους έλκουν η μια την άλλη, έως την  
κατάσταση της ισορροπίας. Σχέσεις ανθρώπων, ανθρώπου-φύσης, φύσης-κοινωνίας,  
κοινωνίας-πολιτισμού κλπ. Αλληλένδετες , συνεχείς , καινούργιες ή παλαιότερες,  
συνδέονται με τον άνθρωπο, τη φύση και τον πολιτισμό. Οι σχέσεις αυτές, δημιουργούν  
σύνολα φυσικά και ανθρώπινα , τόπους, τοπία, κοινωνίες και πολιτισμούς. Η  
καταστροφή των σχέσεων ισούται με απώλεια της ισορροπίας και ξεχωριστή  
λειτουργία του κάθε δρώντος, προκαλώντας διαταραχή του συστήματος. Από τις  
σχέσεις ξεκινά η πορεία και προκαλείται η ευφορία ή η παθολογία του συστήματος,  
δηλαδή το καθένα σύστημα-τόπος, ανά καιρούς θα ισορροπήσει ή θα διαταραχθεί ,  
χωρίς αυτό να σημαίνει ολική κατάρρευση. Μπορεί αυτή η διαταραχή να είναι το  
ενδιάμεσο για να γεννηθεί κάτι νέο, να προχωρήσει το σύστημα, να αναδιαταχθεί ή να  
φέρει νέες σχέσεις. Τα ίδια επιβεβαιώνει και εκείνη σε διάφορα σημεία της  
συνέντευξης, λέγοντας ότι πριν την παράσταση «[...] κάναμε μια τρίτη συνάντηση, η  
οποία ήταν μια ολόκληρη μέρα, [...] ήρθαν στο σπίτι μου από το πρωί νωρίς, κάναμε  
πρακτική έξω, μπήκαμε μέσα, έκανα μια ομιλία, τρίωρη. Κάλυψα όλο το θεωρητικό  
υπόβαθρο και την πρακτική, φάγαμε όλοι μαζί. Πέρασαν χρόνο που μπορούσαν να  
διαβάσουν από κείμενα από τα οποία έχω εμπνευστεί και φύγαμε για να  
προετοιμαστούμε για την επόμενη ημέρα. Πήγαμε, συναντηθήκαμε στο Σύνταγμα όλοι  
μαζί στις 5.30 από εκεί φύγαμε σε ομάδες και πήγαμε ο καθένας στο σημείο του,  
κάναμε την πρακτική και με τη δύση του ηλίου ξαναβρεθήκαμε στο Σύνταγμα και



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

ήρθαμε σπίτι μου, για να κλείσουμε τη διαδικασία μαζί». Το μαζί είναι ζητούμενο, έτσι ώστε στην παράσταση να εξελιχθεί μαζί με το χώρο, μαζί με τον κόσμο. Αυτό διαφαίνεται και από τα παρακάτω που η ίδια λέει: «Το τι σημαίνει να κάτσεις να παρατηρήσεις και να είσαι μάρτυρας όλης αυτής της διαδικασίας και πως μια τέτοια διαδικασία ουσιαστικά δημιουργεί παραπάνω χώρο. Τόσο να παρατηρήσεις το χορό στη φύση του, σαν λειτουργία όσο και να παρατηρήσεις τον δημόσιο χώρο, όσο και να παρατηρήσεις τι είναι αυτό που τελικά παρατηρείς εσύ, σαν παρατηρητής [...] Πως μπορείς να έρθεις σε σχέση με τη φύση των πραγμάτων και για μένα η φύση των πραγμάτων είναι η κίνηση. Και δεν μπορώ να διατηρήσω ακριβώς τη φύση, τα δέντρα, τα καλώδια, το πώς κινούνται τα αυτοκίνητα. Μέσα σε ένα δημόσιο χώρο αυτό που σε γενικές γραμμές παρατηρείται είναι αυτό που λέμε, σαν να είμαστε off. Βγαίνω έξω για να πάω από εδώ μέχρι εκεί και τα ερεθίσματα που λάβω είναι πολύ συγκεκριμένα. Τα οποία συνήθως έχουν να κάνουν με το στόχο μου. Και οτιδήποτε άλλο μπορεί και να με ενοχλήσει, από τη μια. Από την άλλη έχουμε ένα άλλο επίπεδο off, το οποίο είναι η αίσθηση του σώματος μου. Δηλαδή όταν βγαίνω έξω και είμαι έξω, πρέπει να υπάρχουν κάποιες ειδικές συνθήκες για να έχω μια πιο ολοκληρωμένη αίσθηση του τι συμβαίνει στο σώμα μου, να λαμβάνω σήματα από αυτό. Έχουμε μάθει, δηλαδή, ότι στον έξω χώρο, έξω από το σπίτι μου, έξω από ένα στούντιο, έξω από μια σχέση που νιώθω οικεία. Συνήθως τα σήματα από το σώμα μας είναι περιορισμένα. Δεν έχουμε το δικαίωμα ή δεν έχουμε ανοίξει. Πιστεύουμε ότι δεν μπορούμε να τα διαχειριστούμε αυτά μαζί. Το να είμαστε σε κάτι άγνωστο, σε κάτι ανοίκειο, σε κάτι μη επιλεγμένο, σε κάτι δημόσιο και ταυτόχρονα να έχουμε ένα είδος χρόνου πιο κυκλικό, σαν αίσθηση και σχέση με το σώμα μας. Το οποίο για μένα αυτό, είναι αποτέλεσμα πολλών πραγμάτων, αλλά είναι και σαν να λέμε το έδαφος πάνω στο οποίο κτίζεται ο κοινωνικός αποκλεισμός, κτίζονται πολλά προβλήματα, κοινωνικά που έχουμε. Και

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
μετά φτάνω σε ένα τελευταίο κομμάτι που είναι η αίσθηση ολότητας. Η μη αίσθηση ολότητας του κόσμου είναι κάτι το οποίο δημιουργεί παθολογίες και ψυχικές και σωματικές και σε σχέση με τα ναρκωτικά. Δημιουργεί πολλά θέματα σε σχέση με αυτό. Και τι σημαίνει να καλλιεργείς τρόπους και χώρους και μεθόδους που ψάχνουν αυτή την ολότητα και τη σύνδεση με την ολότητα του κόσμου. Και αν ότι ζει, κινείται και ότι τα πράγματα κινούνται από το αίμα μας, από τους αέρηδες, από το πώς αλλάζουν οι εποχές. Σε όλα τα επίπεδα, κινούνται [...] Τα καταλαβαίνουμε αισθητηριακά, αισθητικά και με το ένστικτό μας. Με την κιναισθηση μας. [...] Και από την άλλη ο χώρος είναι κάτι που υπάρχει γύρω μας και αν δουλέψουμε και βρει ο καθένας τις ρυθμίσεις μπορούμε να το αφήσουμε να μας διαπεράσει. Οπότε διαφοροποιείται λίγο αυτή η πρακτική, ότι δεν είναι επιτελεστική. Δεν είναι performance με αυτή την έννοια αλλά είναι performative, υπο την έννοια ότι είναι κάτι το οποίο ο καλλιτέχνης είναι δεσμευμένος και το μοιράζεται, το ανοίγει σε οποιοδήποτε βλέμμα, να είναι παρών. Να μοιραστεί αυτό που συμβαίνει από την μια και από την άλλη, δουλεύει για αυτό. Δεν είναι κάτι το οποίο απλά συμβαίνει από μόνο του. Είναι κάτι που θέλει πάρα πολύ συγκέντρωση για να μπορεί να λειτουργήσει σε τέτοια μεγάλη διάρκεια». Ουσιαστικά περιγράφει ένα δίπολο παρατηρητή και παρατηρούμενου, όπου το σώμα μεταβάλλεται σε σχέση με το τόπο, με τις ιδιότητες και τις ικανότητες του. Ο χώρος αποτελεί μια νέα ερμηνεία, αφού ο κάθε άνθρωπος ταυτοχρόνως μετατρέπεται σε παρατηρητή και παρατηρούμενο, σε μια διαδικασία εναλλαγής ρόλων στα πλαίσια του πολιτισμού και της κοινωνικής ζωής. Η πόλη, ως κοινωνικός θεσμός, είναι σίγουρα ένας πολιτιστικός χώρος, υπό την έννοια ότι μεταδίδει πολιτισμό στο έδαφος της και ο πολιτισμός εκφράζεται με διαφορετικές μορφές σε αυτό το έδαφος. Μέρος αυτής της κουλτούρας του πολιτισμού είναι και η ιδέα της κοινωνικότητας: η κοινωνικότητα της διασύνδεσης ατόμων, που αυτή έρχεται κυρίως από παραβατικές μειονότητες, όπως και στην

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» περίπτωση της Σταυρούλας Σιάμου (ναρκομανείς, πρόσφυγες) από παιδιά και σκυλιά, παρά από τους υπόλοιπους. Η αφήγηση της Βιτόριας Κωτσάλου, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επισημαίνοντας: «Για μένα ήταν πάρα πολύ έντονο το ότι υπήρχαν κάποιοι άστεγοι άνθρωποι και μέσα σε εισαγωγικά τρελοί, οι οποίοι ήταν τρομεροί πυλώνες για την ημέρα. Ο τρόπος που καθίσανε δίπλα μου ή που σχετιστήκανε με αυτό που έκανα ήταν πολύ γενναιόδωρο. Όπως και τα μικρά παιδιά και τα σκυλιά. Αντιθέτως υπήρχαν άνθρωποι που ήταν μέσα σε εισαγωγικά κανονικοί ή μορφωμένοι ή πολιτισμένοι, οι οποίοι φέρθηκαν πάρα πολύ άσχημα. Νευρίαζαν. Θεωρούσαν ότι είναι πάρα πολύ παράξενο αυτό που συμβαίνει. Υπήρχε κάποιος που φώναζε την αστυνομία. Μια κοινωνική λειτουργός, όχι σε μένα, σε μια άλλη κοπέλα που πήγε να φωνάξει την αστυνομία γιατί ανησύχησε πάρα πολύ. Για εμάς όλα αυτά δεν είναι πραγματικές δυσκολίες, είναι απλά παρατηρήσεις. Του κοίτα να δεις τι συμβαίνει»<sup>207</sup>. Ο χώρος διαμορφώνεται από τον κόσμο, πόσο δε μάλλον σε μια κατάσταση χορού, όπως ο λόγος απουσιάζει. Η πόλη επιδρά και διαμορφώνει για ακόμη μια φορά τα δεδομένα είτε από τον κόσμο, είτε από τα όργανα της τάξης, όπως η αστυνομία που θα επισκεφτεί το σημείο που η ίδια χορεύει στο Μοναστηράκι. Η ισορροπία είναι δύσκολη, σε επίπεδο σχέσεων, αντοχών σώματος και παραμονής για 14 ώρες σε κατάσταση χορού. Η ίδια αναφέρει: «Οπότε και σαν επίπεδο πρακτικής του χορού είχε ένα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον και είχε και μια φοβερή δυσκολία γιατί αυτό που ονομάζουν οι αθλητές «δεύτερο άνεμο» γιατί είναι κάποια στιγμή που το νευρικό σύστημα κλατάρει και λέει φτάνει. Αν εκεί τα παρατήσεις δεν μπορείς να ξανασηκωθείς εύκολα [...] παρατηρήσαμε και σε επίπεδο σωματικό, πρακτικής και σε επίπεδο σχέσεων, γιατί υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι που είναι πονεμένοι και πραγματικά δεν νιώθουν καλά δίπλα σε κάποιον που έχει μια παραπάνω ελευθερία με το σώμα του. [...] Έχει ένα

---

<sup>207</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
μεγάλο ενδιαφέρον στο πως ρυθμίζεις σε σχέση με το τι αντέχει ο άλλος, τι περνάει από δίπλα σου. Και πως το σέβεται το όριο του αλλά ταυτόχρονα δεν καταπατάς αυτό που σου συμβαίνει εσένα », συνεχίζοντας « [...] Όταν εμμένεις σε αυτό. Εμμένεις στο να είσαι απόλυτα ανοιχτός και να ζωντανεύεις μέσα από αυτό είναι πολύ μεγάλο δώρο. Γιατί στο τέλος της ημέρας εγώ και όλοι το αισθανθήκαμε. Έχεις μια τρομερή ανάταση. Σαν να έχεις ξεϋφάνει όλο σου το νευρικό σύστημα και έχεις συντεθεί με όσα υπάρχουν, άσχημα, όμορφα, καλά, κακά. [...] Οπότε είναι σαν μια τελετουργική διαδικασία διεύρυνσης. Όποτε την κάνω αυτή την τεχνική είναι δύσκολο το πέρασμα. Αλλάζουν πολλά πράγματα εκεί, αλλά πάντοτε είναι να μεγάλο δώρο το πώς αισθάνεσαι μετά».

Το σώμα δεν είναι απλώς ύλη αλλά μια συνεχής και αδιάκοπη υλοποίηση των δυνατοτήτων , που εκφράζεται μέσα από το φύλο. Δηλαδή το φύλο είναι μια προέκταση του σώματος μέσα από την κοινωνική του λειτουργία, διαφαίνεται ότι το σώμα αποτελεί μια ερμηνευτική παράμετρο πολύ σημαντική στις δραματουργικές πράξεις, χωρίς να ορίζεται, απαραίτητα, από την βιολογική ταυτότητα. Παραμένει ένα είδος που δομείται με βάση την εμπειρία και την έκφραση του στον κόσμο, με στόχο να παράξει μια αφήγηση. Η ισορροπία αυτή δημιουργεί νέες σχέσεις και ορίζει το νέο τόπο αυτό που δημιουργείται από το χορευτή. Όπως συμπληρώνει η Βιτόρια Κωτσάλου « [...] αυτή η πρακτική δεσμεύεται στο να είσαι στο χώρο, στο χρόνο και στην κατάσταση του χορού ο ένας τρόπος του πως μπορεί να λιώσει η δομή, οι συμβάσεις επικοινωνίας, αντίληψης, κίνησης, επαφής και το να έρθεις να δεις αυτά τα πράγματα σε κίνηση μαζί. 16.00 η ώρα συνήθως που έχεις περάσει μια πολύ μεγάλη διάρκεια εκεί ήδη, αρχίζουν και οι κινήσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος συντονίζονται πάρα πολύ με τις αποφάσεις και ανάγκες. Κάπως εκεί αρχίζει και γίνεται τότε αυτό που εγώ αποκαλούσα: «Αυτός είναι ο χορός». Συναντιέται το μέσα με το έξω, αν το πούμε πολύ

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» απλά». Αυτός ο συντονισμός ενσωματώνει το χώρο στο σώμα, σε μια κοινή αφήγηση ερεθισμάτων και κίνησης. Το τοπίο γίνεται πολυλειτουργικό και πολυαισθητηριακό, ένα βίωμα που συνδέεται με αίτια και συναισθήματα ψυχολογικά και συναισθηματικά. Όπως συνηγορεί και η ίδια: “[...] Αντέχουμε να το κάνουμε αυτό στις συνθήκες μιας πόλης; Γιατί όταν είμαστε στην πόλη είναι ακόμη πιο δύσκολο να ακούσεις ή να έχεις μια αίσθηση από το σώμα σου. Γιατί είναι οι θόρυβοι αλλιώς, είναι οι επιφάνειες αλλιώς, είναι ο αέρας αλλιώς και αντέχουμε να τα αφομοιώσουμε αυτά. Και σαν μια μετασκέψη είναι ότι αν θέλουμε να αλλάξουμε κάτι, αντέχουμε να πάμε μέσα από αυτό που έχουμε δημιουργήσει». Σαν ένα νέο άνοιγμα στο κόσμο και την πόλη, που συνδέουν τον τόπο με τα συναισθήματα, τη ταυτότητα, τη κοινωνική αλληλεπίδραση και συνοχή, επιτρέποντας τη δημιουργία πνευματικών δεσμών μεταξύ ανθρώπων, κτηρίων, αντικείμενων και τοποθεσιών.

Στο πως θα μπορούσε να εξελιχθεί αυτό, η ίδια απαντά: «Αυτό θα μπορούσα να το δω να ταξιδεύει σε διαφορετικές πόλεις και οι 21 performer να εκπαιδεύουν κι άλλους. Εγώ θα φανταζόμουν 150 άτομα να το κάνουν αυτό. Αν έβλεπα μια εξέλιξη σε αυτή την ομάδα είναι εφόσον έχουν την εμπειρία, σε ένα πλαίσιο Φεστιβάλ, να πηγαίναμε σε άλλα μέρη και να εκπαιδεύαμε κι άλλους, κι άλλους, κι άλλους ώστε να κάναμε ένα πολύ μεγάλο event, στα όρια μιας πολιτικής διαμαρτυρίας». Σαν μια τελετουργία που αναπτύσσουν οι άνθρωποι, σαν μια κοινή ιδεολογία, η οποία συντηρείται και μεταβιβάζεται με κύριο άξονα την τελετουργία που είναι ένα αξιακό σύνολο, μια εικόνα του παρελθόντος στο παρόν, που αποκαλύπτεται και συντηρείται μέσω των αναπαραστατικών τελετουργιών, που έχουν ενσωματωθεί στην κοινωνία, φέροντας διαρκώς μια εξέλιξη, μια νέα τελετουργία.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

#### 6.4 Αναπαράσταση

Το 2016, η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου διοργάνωσε από τις 30 Μαρτίου ως και 3 Απριλίου, το Θεματικό φεστιβάλ για τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο, με αφορμή τη συμπλήρωση 70 χρόνων. Όπως αναφέρει το δελτίο τύπου: «Τι ήταν ο ελληνικός Εμφύλιος και πώς έχει επηρεάσει τη χώρα μας μέχρι σήμερα; Τι μάθαμε, τι ξεπεράσαμε, ποιες εκφάνσεις του διαιωνίζονται στον χρόνο και ποια ίχνη του επανέρχονται στη σημερινή πολιτική ένταση; Ποια διαλεκτική καλούμαστε να αναπτύξουμε στο θέατρο για να κατανοήσουμε αυτά τα γεγονότα;».<sup>208</sup>

Η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, μέσω της «Πλατφόρμας Νέων Δημιουργών», στόχευσε στο να αναδείξει τις ποικίλες πολιτικές, κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις «επίμαχων» θεμάτων με ιστορικό και κοινωνικό ενδιαφέρον, οι οποίες διαχρονικά τροφοδοτούν διαμάχες και αποτελούν αντικείμενο νέων ερευνητικών καλλιτεχνικών προσεγγίσεων<sup>209</sup>.

Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ και συγκεκριμένα στις 03 Απριλίου 2016, παρουσιάστηκε και η περιπατητική περφόρμανς, με τίτλο *Αναπαράσταση*, της ομάδας Geopoetics, που αποτελεί ένα συμμετοχικό παραστατικό συμβάν. Επιτελεί μια *insitu* αναπαράσταση των γεγονότων του συλλαλητηρίου του ΕΑΜ στις 3 Δεκεμβρίου του 1944, της πρώτης μέρας των Δεκεμβριανών<sup>210</sup>. Τα μέλη της ομάδας προέρχονται από το θέατρο, τις εικαστικές τέχνες, την μουσική, την ποίηση και την αρχιτεκτονική.

---

<sup>208</sup> [χ.σ.], Πειραματική Σκηνή -1 Πλατφόρμα νέων δημιουργών: «Θέμα Εμφύλιος» Πρόγραμμα 30 Μαρτίου - 3 Απριλίου 2016, 22 Μαρτίου 2016 [<https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1862>] (24/01/2024)

<sup>209</sup> [χ.σ.], Αυλαία για το φεστιβάλ της Πειραματικής του Εθνικού για τον ελληνικό Εμφύλιο, 4 Απριλίου 2016 [<https://www.in.gr/2016/04/04/culture/aylaia-gia-to-festibal-tis-peiramatikis-toy-ethnikoy-gia-ton-elliniko-emfylio/>] (24/01/2024)

<sup>210</sup> [χ.σ.], “Αναπαράσταση”, μια περιπατητική περφόρμανς στο κέντρο της πόλης από την ομάδα Geopoetics, εφ. *Fast Art* 26 Μαρτίου 2016 [<https://www.catisart.gr/anaparastasi/>], (24/01/2024)

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Σύμφωνα με τη σκηνοθέτιδα, Άννα Τζάκου: «Η περφόρμανς αποτελεί ένα συμμετοχικό παραστατικό συμβάν»<sup>211</sup>.

Η ομάδα Georoetics, όπως αναφέρει η Τζάκου: «ορίζει στο κέντρο της πρακτικής της την ενσώματη εμπειρία. Οι περφόρμερ εργάζονται με το παράδοξο του να είναι τα υποκείμενα και τα αντικείμενα έρευνας μετατρέποντας τη διαδικασία κίνησης στον χώρο σ' ένα εργαστήριο εξερεύνησης της παρούσας στιγμής [...]. Οι συμμετέχοντες διερευνούν σωματικές παρτιτούρες (physical scores) για να εξετάσουν τη στενή σχέση φόρμας και περιεχομένου. [...] Η εργασία των περφόρμερ χαρακτηρίζεται από άσκηση τρόπων συγχρονισμού σώματος, νου και διαδραστικότητας ενός εσωτερικού αισθαντικού και συνειρμικού τοπίου με το εξωτερικό περιβάλλον»<sup>212</sup>.



**Εικόνα 25. Η περιπατητική διαδρομή της παράστασης**  
Πηγή: THE TOC

<sup>211</sup> Α. Μποζώνη, Τα Δεκεμβριανά σε μια συγκλονιστική περφόρμανς στο Σύνταγμα, εφ. *The Toc*, 12 Απριλίου 2016 [https://www.thetoc.gr/politismos/article/ta-dekembriana-se-mia-sugklonistiki-performans-sto-suntagma (24/012024)]

<sup>212</sup> Α. Τζάκου, «Georoetics: μια παραστατική πρακτική έρευνας σώματος και τοπίου», *Σκηνή*, τχ. 12 (2020), σ.62.

Με έναρξη την οδό Πανεπιστημίου, στο ύψος του θεάτρου της Πειραματικής Σκηνης η παράσταση κατέληγε στον Εθνικό Κήπο. Μέσα από μια σειρά έντεκα σταθμών, οι περφόρμερ και οι θεατές αντιλαμβάνονταν την πόλη ως ενιαίο σώμα. Αναπαριστώντας ένα δημόσιο τραυματικό γεγονός, και υπερβαίνοντας ερμηνείες πόλωσης, συναισθηματισμού ή κατηγορητηρίου, η περφόρμανς, όπως αναφέρουν οι συντελεστές: «Στόχος δεν είναι να αναβιώσουμε μια ιστορική σύγκρουση σε παρόντα χρόνο αλλά να ψηλαφίσουμε τα σιωπηλά αποτυπώματα που αφήνει στο πώς βλέπουμε σήμερα, ατομικά και συλλογικά, την πόλη. Και, μέσα από αυτήν, τον κόσμο».<sup>213</sup>



Εικόνα 26. Ο Μονόλογος της Κοταμανίδου  
Πηγή: THE TOC

Η αρχική ιδέα προέρχεται από το μονόλογο της Εύας Κοταμανίδου στην ταινία *Θίασος* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, που αφορά μια μαρτυρία του συλλαλητηρίου από την πλατεία Συντάγματος. Με αρχικό έναυσμα την ιδέα εξιστόρησης της

<sup>213</sup> [χ.σ.], “Αναπαράσταση”, μια περιπατητική περφόρμανς στο κέντρο της πόλης από την ομάδα Geopoetics, εφ. *Fast Art* 26 Μαρτίου 2016 [<https://www.catisart.gr/anaparastasi/>, (24/01/2024)]



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μαρτυρίας *in situ*, σε παρόντα χρόνο στο κέντρο της πόλης, προέκυψε η ιδέα της αναπαράστασης και ο τίτλος της<sup>214</sup>.

Στη performance ακούστηκαν τα παρακάτω κείμενα: «Hang me oh hang me» Isaac Oscar, «Δεκεμβριανά 1944: Η μάχη της Αθήνας» Μενέλαος Χαραλαμπίδης, “Ο Θίασος” Θεόδωρος Αγγελόπουλος, «Νινόν» Διονύσης Σαββόπουλος, «Δεκεμβριανά» Ρεπορτάζ Χωρίς Σύνορα, «Κλεμμένη Ζωή» Άρης Φακίνος, «Καπνισμένο Τσουκάλι» Γιαννης Ρίτσος. Επίσης εμφανίζονται φωτογραφίες από το λεύκωμα «Ελλάδα 1944» Dmitri Kessel<sup>215</sup>. Η παράσταση προσπάθησε να αφηγηθεί ιστορίες σε παρόντα χρόνο, με αφορμή την ιστορία και ένα τραυματικό δημόσιο συμβάν, επανερμηνεύοντας την πόλη. Όπως λέει η Τζάκου: [...] «η Geopoetics εξετάζει ένα «‘κάνω’ ως σκέψη», μια γνώση δηλαδή που παράγεται από μια καλλιτεχνική πράξη σε τρία επίπεδα: ως δημιουργική διαδικασία *in situ*, ως κριτική σκέψη παραστατικών μεθόδων και βουδιστικής πρακτικής του νου και ως ερευνητική διαδικασία πολιτισμικών πρακτικών. Με αυτόν τον τρόπο συστήνει μια καλλιτεχνική πρακτική ως έρευνα μιας επιστημολογίας σώματος και τοπίου»<sup>216</sup>.

Στις 05.02.2024 πραγματοποιήθηκε διαδικτυακή κουβέντα με την Άννα Τζάκου περφόρμερ, σκηνοθέτη και *practice-based* ερευνήτρια, που σκηνοθέτησε και είχε την ιδέα/σύλληψη για την παράσταση *Αναπαραστάση*, με στόχο την ανάδειξη και την ερμηνεία σημείων της παράστασης που αφορούν το χώρο, με συμμετοχή 20-25 θεατών. Η παράσταση εστιάζει στο συλλαλητήριο των Δεκεμβριανών. Μετά την Πειραματική, η παράσταση θα γίνει και στη διάρκεια της Μπιενάλε που γινόταν στην Ομόνοια, στο Μπάγκειον.

---

<sup>214</sup> Α. Μποζώνη, Τα Δεκεμβριανά σε μια συγκλονιστική περφόρμανς στο Σύνταγμα, εφ. *The Toc*, 12 Απριλίου 2016 [<https://www.thetoc.gr/politismos/article/ta-dekembriana-se-mia-sugklonistiki-performans-sto-suntagma> (24/012024)]

<sup>215</sup> ο.π.

<sup>216</sup> Α. Τζάκου, «Geopoetics: μια παραστατική πρακτική έρευνας σώματος και τοπίου», σ.64.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η παράσταση βασίζεται σε ένα εκτενές ακαδημαϊκό πλαίσιο που έχει αναπτύξει η σκηνοθέτις, στο πλαίσιο της διδακτορικής της διατριβής που αφορά παραστάσεις στον δημόσιο χώρο. Η ίδια λέει: [...] «η έρευνα μου είναι να φτιάξω μια πρακτική για το πώς δουλεύεις έξω, σε εξωτερικό χώρο μια παραστατική τεχνική. Που σημαίνει ότι έχει να κάνει και με την προετοιμασία του ηθοποιού, του performer και με το πώς φτιάχνεις δραματουργία, λαμβάνοντας υπόψιν τον εξωτερικό χώρο. [...] για τον εξωτερικό χώρο, ήμουν προετοιμασμένη [...] Γιατί είναι ένας άλλος κώδικας το να δουλεύεις έξω. Και έτσι θα πρέπει να είναι. Διαφορετικά αν δεν δουλέψεις με αυτό τον τρόπο, υπάρχει πολύ μεγάλος κίνδυνος, τον εξωτερικό χώρο να τον αντιμετωπίσεις ως ντεκόρ. [...] Δηλαδή το πόσο αυτό που δημιουργείς και η συνδιαλλαγή του πράγματος που δημιουργείς με τον τόπο, το πόσο αυτά θα αλληλοεπηρεαστούνε και θα αλληλοενσωματωθούνε. Αυτό έχει μια βαθμίδα. Δεν είναι πάντα το ίδιο. Ο βαθμός δεν είναι πάντα ο ίδιος»<sup>217</sup>. Δίνει διαφορετικούς όρους της ενσωμάτωσης<sup>218</sup>, δείχνοντας εξ αρχής ότι το κύριο μέλημα της παράστασης ήταν ο χώρος. Για το λόγο αυτό και οι πρόβες γίνονται κυρίως έξω, όπως η ίδια αναφέρει. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Γενικά όταν δουλεύω έξω, δουλεύω επιτόπια. Αν θα δουλέψω μέσα θα είναι περισσότερο ένα είδος training. Ένα είδος εξάσκησης/προπόνησης των ηθοποιών. Θεωρώ ότι είναι ένας άλλος υποκριτικός κώδικας να δουλεύεις έξω. Δεν είναι το ίδιο με τη σκηνή»<sup>219</sup>. Και έτσι θέτει το πλαίσιο δουλειάς που έγινε με βάση το χώρο, κάτι που συχνά αμελείται ή δεν υπάρχει δυνατότητα να γίνει, όπως και τα ερωτηματολόγια φανέρωσαν.

Η ιδέα της παράστασης, έρχεται με αφορμή το κάλεσμα της Πειραματικής για τον Εμφύλιο και ο βασικός σπόρος της είναι το κείμενο της Κοταμανίδου στο *Θίασο*

---

<sup>217</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024

<sup>218</sup> Λέει: το site specificity έχει ένα εύρος. Δηλαδή όλο το site specificity δεν είναι το ίδιο. Έχεις το site generic, το site based, το site specific, έχεις το site influenced.

<sup>219</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» του Αγγελόπουλου «όπου βγαίνει η Κοταμανίδου σε κάποια φάση στο Θίασο, σπάει τελείως την σύμβαση, κοιτάει την κάμερα και μιλάει για τη στιγμή του Συλλαλητηρίου των Δεκεμβριανών»<sup>220</sup>. Διευκρινίζοντας λέει: [...] «το κείμενο εγώ, το χρησιμοποίησα αυτούσιο. Και η ιδέα προέκυψε ως εξής, εξ' ου και η παράσταση, λεγόταν *Αναπαράσταση*». Όπως αναφέρει η σκηνοθέτης ως βασικό ερώτημα: «Τι θα γινότανε, τι βίωμα θα δημιουργούσε αυτό αν ακούγαμε αυτό το κείμενο σε πραγματικό χώρο. Δηλαδή εκεί που συνέβη. Γιατί έχει πολλά περιστατικά και περιγραφικά στοιχεία. Λέει ότι μας περικύκλωσαν, εμείς ήμασταν εκεί, μετά βγήκαν στα μπαλκόνια. Οπότε πρώτα σαν μια προσωπική μου ανάγκη, ήθελα να ακούσω αυτό το κείμενο, ούσα στην πλατεία Συντάγματος [...] Μετά ήρθαν κι άλλα κείμενα».<sup>221</sup> Το βασικό κείμενο της παράστασης ορίζεται από το χώρο και πλαισιώνει και τα υπόλοιπα, όπως το κείμενο ενός Χίτη στρατιώτη που όπως μας πληροφορεί, η Άννα Τζάκου: «αυτό το πήρα από ένα ντοκιμαντέρ του Κούλογλου, που μιλούσε πάλι για το Συλλαλητήριο των Δεκεμβριανών και είχε βρει ένα Χίτη φαντάρο που περιέγραφε την εμπειρία του από το κτίριο της Βουλής και πως ξεκίνησαν να κάνουν πυρ στους διαδηλωτές. Οπότε κι αυτή τη συνέντευξη την πήρα αυτούσια και την χρησιμοποίησα ως μονόλογο. Και μετά κάποια κείμενα είχα κατά νου να δώσω ένα ιστορικό πλαίσιο και μέσα να τοποθετηθούμε σε αυτό το συμβάν. Οπότε η περιπατητική διαδρομή, ήρθε λίγο σαν απόρροια, σαν αποτέλεσμα της ανάγκης να ειπωθούν αυτά τα κείμενα στον πραγματικό τους χώρο. Δηλαδή αυτά τα δυο κείμενα, ήταν οι καρδιές του παραστατικού συμβάντος»<sup>222</sup>. Η παράσταση προσπαθεί να αποτελέσει μια διαδικασία χρόνου και χώρου, όπου τα κείμενα αποκτούν μια «δεύτερη ζωή» και διαχειρίζεται την έννοια του τραύματος. Ως τραύμα για τον 20ο αιώνα νοούνται οι πόλεμοι, οι γενοκτονίες, οι ήττες

---

<sup>220</sup> ο.π.

<sup>221</sup> ο.π.

<sup>222</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» κλπ., οι κάθε είδους ανθρώπινες καταστροφές και ότι είχε ψυχική επίπτωση για την κοινωνία, βιώθηκε σαν ήττα<sup>223</sup> Το τραύμα διαφέρει για κάθε κοινωνική ομάδα και ηλικία, αλλά εμπεριέχει και κάτι κοινό, καθώς ενεργοποιεί την συλλογική συνείδηση, καθώς πρέπει να περάσει μια χρονική περίοδο, να ιστορικοποιηθεί για να αρχίσει η κοινωνία να μιλάει ξανά για αυτό. Με την ιστορικοποίηση, το τραύμα αρχίζει να επουλώνεται, καθώς έχει περάσει από την ιστορία και τη μνήμη, σε μια άλλη εποχή. Την ιστορικοποίηση αυτή χρησιμοποιεί γιατί όπως λέει και η Άννα Τζάκου «ανακάλυψα ότι υπάρχει μια νέα γενιά ιστορικών, έχει αναπτύξει και έχει εκδώσει έργο το οποίο είναι επι τούτου μια εμπειριστατωμένη ιστορική ανάγνωση των γεγονότων [...] πολύ συνειδητά θέλησαν να καταγράψουν, να πουν αυτή την ιστορία, βασιζόμενοι μόνο σε πηγές»<sup>224</sup>. Αυτό αποτελεί ένα τρόπο επικοινωνίας και μεταβίβασης του πολιτισμού και της κληρονομιάς, από άτομο σε άτομο μέσω θεσμών, αρχείων, μνημείων κλπ.<sup>225</sup>. Άλλωστε στο ανθρώπινο ον δεν κληρονομούνται μόνο οι γενετικές ιδιότητες, αλλά και οι εμπειρίες που μεταβιβάζονται από γενιά σε γενιά<sup>226</sup>. Είναι σαφές ότι η διατήρηση του παρελθόντος αποτελεί μια πηγή πολιτιστικής ταυτότητας και βάση αναφοράς για την πολιτιστική ταυτότητα του μέλλοντος, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της διατήρησης της ιστορίας.

Στην προκειμένη παράσταση η ιστορία διαδραματίζει το πλαίσιο της παράστασης «ξεκινώντας από την Πειραματική μέχρι την πλατεία Συντάγματος»<sup>227</sup>. Η Άννα Τζάκου εξιστορεί: «το ιστορικό πλαίσιο το πήρα μέσα από την έρευνα του Μενέλαου του Χαραλαμπίδη [...] που ουσιαστικά περιέγραφε όλη την ιστορία των

---

<sup>223</sup> Α. Λιάκος, *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, σ.47.

<sup>224</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024

<sup>225</sup> S. Kolay, «Cultural Heritage Preservation of Traditional Indian Art through Virtual New-media», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, τχ. 225 (2015), σ. 311.

<sup>226</sup> Ε. Λινάκη, «Πολυκριτηριακό σύστημα καταγραφής και αξιολόγησης των υλικών και άυλων πολιτιστικών πόρων ενός τόπου, για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς: η περίπτωση της Άνω Σύρου», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2021.

<sup>227</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
συρράξεων στην πόλη. [...] Ακριβώς γιατί για ένα πολύ μεγάλο διάστημα αυτό το κομμάτι της ιστορίας ήταν χρωματικά, συναισθηματικά βαμμένο. [...] Οπότε είχα βασιστεί πολύ σε αυτό το κείμενο του Χαραλαμπίδη. [...] σε φωτογραφικό ντοκουμέντο της περιόδου και δούλενα πάρα πολύ τον αστικό ιστό του τότε και του τώρα. Είχα σταθεί σε σημεία, είχαμε βρει φωτογραφίες [...] Σαν η πόλη να είναι ένα δοχείο που εμπεριέχει όλα τα χρονολογικά στρώματα. Αυτό δημιούργησε ένα πολύ ενδιαφέρον βίωμα για τους συμμετέχοντες. Γιατί ξαφνικά αυτή η χρονική απόσταση διαγράφηκε, επειδή ήμασταν στο ίδιο σημείο και το τότε και το τώρα έγιναν κάπως ένα. [...] Χρησιμοποιούσα και ένα κείμενο της Αρβερέλ, που κατέγραφε την εμπειρία της την ημέρα της Απελευθέρωσης και πως όλο αυτό ήταν ένα χαρούμενο συμβάν. Αυτό γινόταν στην Παλιά Βουλή στο άγαλμα του Κολοκοτρώνη και μετά γινόταν ο μονόλογος της Κοταμανίδου στην πλατεία Συντάγματος. Πηγαίναμε απέναντι γινόταν ο μονόλογος του Φαρμακά και μετά συνεχίζαμε προς τον Εθνικό Κήπο, μπαίνοντας προς την πλευρά του Ζάππειου. Εκεί είχα ένα κείμενο της Φακίνου, που μιλούσε για την εξουσία και όλο αυτό το θέμα αριστερών-δεξιών»<sup>228</sup>. Η δημιουργία νέας μνήμης γίνεται εδώ με την μορφή αναμνήσεων, μέσα από αισθήματα, όνειρα, αλλά και εικόνες, χωρίς την αντικειμενική γνώση των θυμούμενων<sup>229</sup>, αλλά από μια νέα μνήμη που δημιουργεί ανάμνηση και άρα τη συντήρηση της μνήμης. Δηλαδή, θυμόμαστε τα γεγονότα που μας προκάλεσαν έντονες συναισθηματικές αντιδράσεις και είχαν σημασία ή συνέβησαν κατά την περίοδο σχηματισμού της ταυτότητας μας<sup>230</sup>. Η ανάμνηση λοιπόν, όταν λειτουργεί ως συνειδητοποιημένη μνήμη, είναι μια επανερμηνεία του παρελθόντος μέσα στο παρόν και αυτό την καθιστά εν δυνάμει σύγχρονη. Τώρα, έννοιες όπως η συνειδητοποίηση, η επανερμηνεία, το νόημα,

---

<sup>228</sup> ο.π.

<sup>229</sup> Κ. Θεολόγου, «Η αξία της μνήμης για μια κοινωνία», *Intellectum*, τχ. 3 (2007), σ.16.

<sup>230</sup> M. Lewicka, «Place attachment, place identity, and place memory: Restoring the forgotten city past», *Journal of Environmental Psychology*, τχ. 28, τμ. 3 (2008), σ.211.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» δημιουργούν από τη μνήμη την ανάμνηση, που συχνά γίνεται μέσα από την απλοποίηση των εννοιών, με μέσα συμβατικά, όπως οι φωτογραφίες και οι προφορικές μαρτυρίες κλπ., που μπορούν άμεσα να γίνουν κατανοητές, όπως στο πλαίσιο της παράστασης.

Αυτή την εποχή, με ένα σαφές και ορισμένο πλαίσιο προσπαθεί να εισάγει και η Άννα Τζάκου μέσα από την περιπατητική διαδρομή και τους σταθμούς που συνθέτει. Συγκεκριμένα η Άννα Τζάκου αφηγείται την πορεία των σταθμών, ως εξής: «Ξεκινούσε από την Πειραματική. Το ΡΕΞ. Ήταν ένας σταθμός στη Στοά Βιβλίου, που εκεί έμπαινε το πρώτο ιστορικό πλαίσιο [...] Ήτανε λίγο να δώσω το κατά το εικός και το αναγκαίον για να βρεθούνε στο μονόλογο της Κοταμανίδου στο Σύνταγμα. Δεν ήθελα να πω τι έγινε αλλά ότι κάπως σαν να έλεγα ένα παραμύθι. Ότι στην αρχή ήταν αυτό, μετά αυτό και βρεθήκαμε εκεί. Κάπως να δώσω το πλαίσιο για να μπούμε στην εξιστόρηση εκείνης της στιγμής του Συλλαλητηρίου. Εκεί μετά αφού περνάμε στον Εθνικό Κήπο, υπήρχε μια διάδραση με τους θεατές ένας προς ένας και εκεί χρησιμοποιήσαμε ένα πολύ γνωστό ποίημα του Ρίτσου που έχει γίνει και τραγούδι το Τσουκάλι, όπου εκεί τελείωνε επιτόπια με τους ουασιγκτονίες, τους φοίνικες που έχει ο Εθνικός Κήπος».<sup>231</sup> Μέσα σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο «η ενσαρκωμένη μνήμη, και είναι πάντοτε παρούσα, ακόμα και ως πιθανότητα ανάμνησης»<sup>232</sup> και ο χώρος γίνεται ένα πεδίο αλληλεπίδρασης και εμπειρίας ενός αξιακού συνόλου. Η παράσταση θα ακούσει την πόλη. Η Άννα Τζάκου αναφέρει: «Στη δική μου πρακτική την ανθρώπινη δραστηριότητα ενός χώρου, τη θεωρώ χώρο, δραστηριότητα του χώρου. Δηλαδή δεν περιμένω να αδειάσει αυτός ο χώρος από την δραστηριότητα του για να αναπτύξω την δράση αυτή. Το ερώτημα μου παραμένει το πώς η δική μου δράση ενσωματώνεται με

<sup>231</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024

<sup>232</sup> Θ. Σπανομαρίδης, *Η πόλη και το είδωλο της* στο: «η Μνήμη», σ.34.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

τη δράση του χώρου και αυτό εμπλέκει επομένως και την ανθρωπογεωγραφία του χώρου. Ένας χώρος είναι και η ανθρωπογεωγραφία του. Ποια είναι η συνήθης δραστηριότητα που συμβαίνει σε αυτό το χώρο. Είναι χώρος αναψυχής; Είναι εργασιακός; Είναι εμπορικός; Ποιες είναι οι τάξεις; Ποιες είναι οι εθνικότητες; Ποια είναι τα θρησκευτικά; Όλα αυτά σου δίνουν ένα στίγμα για το πώς. Δεν μπορείς να μην τα λάβεις υπόψιν σου. Διαφορετικά μπορεί να βρεθείς πολύ άσχημα εκτεθειμένος και η δράση σου να μην την αισθητική απολαβή που θέλεις να έχει. Είναι λίγο σαν να μην ακούς κάτι. Σαν να μην λαμβάνεις κάτι υπόψιν σου». Άλλωστε, μια πόλη είναι πάντα ένα «εν κινήσει» αντικείμενο, που συγκεντρώνει πολίτες και μέσα από τη συναστροφή τους βοηθά στην ανάπτυξη των ατομικών συνειδήσεων, που οδηγούν στη συλλογική συνείδηση του τόπου. Την άποψη αυτή, επιβεβαιώνει και η Άννα Τζάκου λέγοντας: «Η πλατεία Συντάγματος, ήταν ένας πολύ ρευστός χώρος, το κέντρο της πόλης. Κάθε φορά έβρισκες μια άλλη πλατεία Συντάγματος. Μια φορά είχαν ηχεία τεράστια και έκαναν μια εκδήλωση και δεν μπορούσε να ακουστεί τίποτα. Άλλη φορά στα σκαλιά έκαναν skate, είχαν κάνει κατάληψη των σκαλοπατιών. Που αυτό είναι και η ομορφιά του να δουλεύεις έξω. Κάτι κάνει το γεγονός να φέρεις τέτοια κείμενα στον δημόσιο χώρο, κάπως επηρεάζει τη δημόσια σφαίρα. Κάτι ακούγεται που δεν είναι μεταξύ μας, αλλά είναι στον αέρα, στο φως. Βλέπεις ότι ο χώρος είναι ρευστός. [...] Έξω, το αν θέλεις από την εποχή, αν έχει ήλιο, αν βρέχει, είτε από την ημέρα, αν είναι καθημερινή, αν είναι Σαββατοκύριακο, αν είναι κοντά στις Απόκριες, όλο αυτό. Και εσύ καλείσαι να πας μαζί του. Γιατί αν δεν πας μαζί του, κάτι χάνεις από την επιλογή να δουλέψεις έξω. Κάτι χάνεις. Είναι σαν να λες εμένα αυτό δεν μου κάνει. Δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα, να πάρεις μόνο τα στοιχεία που σε ενδιαφέρουν. Εξαρτάται πως το έχεις στήσει. Γιατί για την *Αναπαράσταση* ήταν ζητούμενο το πώς η δράση αυτού του συμβάντος, θα μπλέξει με την καθημερινότητα της πόλης το 2016. Και ήταν ζητούμενο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» και θεωρώ ότι πέτυχε κιάλας. [...] Και εκεί μπαίνει επίσης και η συμμετοχικότητα. Ζητούσαμε από τους θεατές να κάνουν πράγματα. Και εκεί να αναδειχθεί η ρευστότητα και χώρου και χρόνου. Όταν δηλαδή δουλέψαμε την ρευστότητα του χώρου, ουσιαστικά καταλαβαίνεις την ρευστότητα του χρόνου και είναι πολύ ενδιαφέρον». Ο χώρος είναι το κενό που εμπεριέχει το τίποτε, ώστε να γεμίσει με κάτι. Ο άνθρωπος γεμίζει τον χώρο, με εμπειρίες και προσδοκίες, του δίνει νόημα. Η Άννα Τζάκου περιγράφει τη φυσιογνωμία, ενός τόπου μέσα από το τρίπτυχο «τόπος-χρόνος-συμπεριφορές». Η φυσιογνωμία, εκφράζει το ον, την ιδέα ενός τόπου, που δρα και εμπεριέχει το λόγο και το μύθο, την γλώσσα του νου και την γλώσσα της ψυχής, αντίστοιχα. Η οντότητα όμως ενός τόπου, είναι ένα επιπλέον του πνεύματος στοιχείο. Είναι το σύνολο των προσωπικών, ατομικών στοιχείων ενός τόπου, που συμπυκνώνονται σε μια αρχική ιδέα γέννησης, σε ένα σπόρο για να συνθέσουν μια δράση ανθρώπου, περιβάλλοντος και πνεύματος και συνθέτουν μια ιδέα, εδώ μια δημόσια παράσταση.

Η ίδια θα υποστηρίξει ότι υπάρχει ένα κενό για το στήσιμο μιας τέτοιου είδους παράστασης στον δημόσιο χώρο και όπως λέει και η Άννα Τζάκου: «Γιατί αυτό που υπάρχει στον εξωτερικό χώρο είναι ότι μπορεί να συμβεί το οτιδήποτε. Αυτό που δεν μπορείς να σκεφτείς. Τόσο το οτιδήποτε που μπορεί να συμβούν πράγματα που δεν τα έχεις σκεφτεί ποτέ».<sup>233</sup> Ένα τέτοιο περιστατικό συνέβη και στην παράσταση όταν τα ΜΑΤ σταμάτησαν τη δράση, ακόμη και η παράσταση γίνεται επι κυβέρνηση Τσίπρα χωρίς λαμαρίνες στον Άγνωστο Στρατιώτη και χωρίς μηχανάκια ΔΙΑΣ, που όπως η Άννα Τζάκου υποστηρίζει: «Θεωρώ ότι αν ήταν η προηγούμενη κυβέρνηση, δεν ξέρω αν θα μπορούσα να την κάνω αυτή τη δράση. Δηλαδή την κατάλαβα την διαφορά. Και κάθε φορά όταν κάνω μια δουλειά έξω, έρχεται ο δημόσιος χώρος, κάποια στιγμή, και

---

<sup>233</sup> Άννα Τζάκου, *συνέντευξη στην Ελένη Λινάκη*, 5 Φεβρουαρίου 2024



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» μου λέει πας ως εκεί. Δεν πας παραπέρα. Αν πας παραπέρα θα έχεις πρόβλημα. Πρόβλημα όχι γραφειοκρατικό, μπορεί να έχεις και πρόβλημα σωματικής ακεραιότητας»<sup>234</sup>. Ο ίδιος ο χώρος θέτει τα όρια του και οι ίδιοι οι ηθοποιοί, σύμφωνα με την Άννα Τζάκου. Η ίδια συνεχίζει «η πρόθεση επίγνωσης του πλαισίου. Εγώ [...] είχα μάτια, μέχρι και στην πλάτη. Για το ποιος έχει έρθει και από πού και με τι πρόθεση έχει έρθει. Έχει έρθει με πρόθεση περιέργειας, να ακούσει. Όπου εκεί πολύ ευγενικά και μαλακά τους λέγαμε αυτό είναι αυτό, μπορείτε να έρθετε. Κάποια παρακολουθούσαν. Μετά όταν πηγαίναμε απέναντι κάπως το άφηναν, φεύγανε. Αλλά ήθελε πολύ μεγάλη προσοχή, μεγάλη φροντίδα». Οι άπλοι πολίτες θα μάθουν για τη δράση, μέσα από την παρακολούθηση μέρους της την ώρα της παράστασης και θα έρθουν σε δευτερεύοντα χρόνο ή θα σταθούν για λίγο, θα ρωτήσουν και θα πουν ένα μπράβο. Η ίδια λέει: «[...] Υπάρχει το ζητούμενο της ευαλωτότητας. Ένα καλλιτεχνικό υλικό για να μπορέσει να δημιουργήσει κάτι, πρέπει να δημιουργεί, να προκαλεί μια ευαλωτότητα. Το οποίο αυτό στον δημόσιο χώρο, ειδικά στο κέντρο της πόλης είναι αντιθετικό. Δηλαδή το πώς θα βάλεις τον ηθοποιό σου να είναι σε μια ανοιχτότητα, σε μια ευαλωτότητα και την ίδια στιγμή ο οποιοσδήποτε, το οτιδήποτε, μπορεί να περάσει από πάνω και να κάνει ότι θέλει. Το υλικό του κειμένου της Κοταμανίδου, η Δήμητρα η Μητροπούλου που ήταν και αυτή εξαιρετική, ξάπλωνε στην πλατεία Συντάγματος και έλεγε όλο το κείμενο ξαπλωμένη».

Η διάδραση αυτή θεατών, περαστικών, πόλης που ήταν και το ζητούμενο της παράστασης θα λειτουργήσει σε τρία επίπεδα, το ψυχολογικό, το πρακτικό και το ιδεολογικό, και θα μετατρέψει το χώρο σε τόπο, καθώς ο χρόνος μετατρέπεται σε καιρό και εποχή. Διαχρονικά ο χρόνος και η φυσιογνωμία ενός τόπου μεταβάλλονται, με τον εμπλουτισμό τους με νέα στοιχεία, δραστηριότητες, κτηριακές δομές, νέα έθιμα κλπ.

---

<sup>234</sup> ο.π.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Αυτό θα κάνει η παράσταση. Θα δώσει μια νέα εποχή, αξιοποιώντας την παλιά όπου οι συμπεριφορές και ο χώρος δίνουν τη θέση τους σε νέα δεδομένα. Υπάρχει μια διαρκής εναλλαγή, αλλά και ταυτόχρονα συνδιαλλαγή παρελθόντος-παρόντος. Μπορούμε, λοιπόν, σε κάθε φάση της ιστορίας να ανιχνεύουμε την φυσιογνωμία, στο χρόνο του κάθε τόπου. Το παλίμψηστο αυτό συνθέτει την οντότητα της πόλης, το νέο χωρικό υπόβαθρο. Συνθέτει την νέα οντότητα, όπως αυτή αποδόθηκε και στο πλαίσιο της παράστασης.

## 7. Η γνώμη των δρώντων ή το ερωτηματολόγιο

Μετά το πέρας της βιβλιογραφικής και της παραστασιολογικής έρευνας και με στόχο την ανάπτυξη και το άνοιγμα ενός διαλόγου με δρώντες φορείς, θεωρήθηκε σκόπιμο, να δημιουργηθεί ένα ερωτηματολόγιο μικρής έκτασης που δόθηκε σε ανθρώπους που είχαν συμμετάσχει από την πλευρά της οργάνωσης και διεξαγωγής της παράστασης, δηλαδή ως ηθοποιοί, σκηνοθέτες κλπ, κάποια στιγμή στην καριέρα τους, σε μια site specific performance. Συλλέχθηκαν 40 απαντήσεις, από διαφορετικές ειδικότητες της τέχνης. Ο στόχος ήταν να καταγραφούν οι ευκολίες, οι δυσκολίες και η εμπειρία της οργάνωσης και διεξαγωγής μια παράστασης στον δημόσιο χώρο και για αυτό το λόγο αποκλείστηκαν οι θεατές. Οι ερωτήσεις κινήθηκαν με καμβά τον δημόσιο χώρο και άξονα την παράσταση. Η διαδικασία αυτή θα βοηθήσει στην καθολική πιστοποίηση και σύγκριση των αποτελεσμάτων της βιβλιογραφικής έρευνας, με μια ανθρωπολογική ματιά, ενισχύοντας το ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας, με μια έρευνα εκτός από βιβλιογραφική/επιστημονική και ανθρωποκεντρική, μέσα από τα ερωτηματολόγια. Στόχος η ολοκληρωμένη εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με την αντίληψη της παράστασης σε δημόσιο χώρο μέσα από μια ανθρωποκεντρική κρίση. Τα αποτελέσματα αυτά θα βοηθήσουν στην κατανόηση περαιτέρω παραμέτρων σε ατομικό επίπεδο και στην εξαγωγή των συνολικών συμπερασμάτων. Τα αποτελέσματα αυτά δηλώνουν συναισθήματα και προτιμήσεις, που ίσως είναι αδύνατον να καταγραφούν με βιβλιογραφικά δεδομένα, ωστόσο όμως αποτελούν τις εναρκτήριες παραμέτρους και βασικά στοιχεία αυτής της μελέτης, που θα μας αναδείξουν κατά πόσο βιβλιογραφία και άνθρωπος συμβαδίζουν και σε ποιο βαθμό.

Το ερωτηματολόγιο που δημιουργήθηκε είναι το ακόλουθο:

Τίτλος: Παραστάσεις στο δημόσιο χώρο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Υποσημείωση: Αν έχετε παίξει, σκηνοθετήσει ή συμμετέχει με κάποιο τρόπο (δραματουργία, κείμενο, έρευνα, σκηνικά κ.α.) σε μια site specific performance, παρακαλώ απαντήστε!

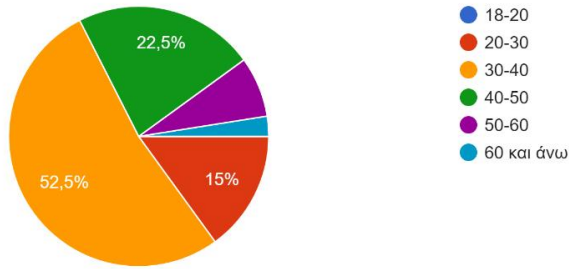
### Ερωτήσεις

1. Διεύθυνση ηλεκτρονικού ταχυδρομείου
2. Πόσο δύσκολο είναι από μια πρόβα σε εσωτερικό χώρο ή μικρό εξωτερικό, να μεταφερθεί μια παράσταση στο χώρο;
3. Προβλήματα που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια της παράστασης σε σχέση με τη site-specific διάσταση της;
4. Πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα αυτού του εγχειρήματος σας
5. Τίτλος παράστασης
6. Τι θέση είχατε;
7. Ηλικία
8. Φύλο
9. Προσθέστε οτιδήποτε άλλο θέλετε

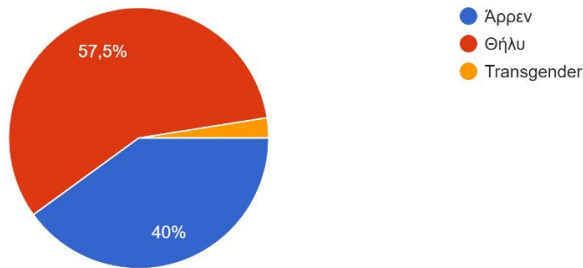
Η επιλογή ανοιχτού τύπου ερωτήσεων με εισαγωγή κειμένου, δίνει τη δυνατότητα στον εκάστοτε ερωτώμενο να εκφράσει ελεύθερα την άποψή του και προσδίδει ένα μεγαλύτερο πλαίσιο έκφρασης, από μια καθοδηγούμενη ερώτηση, που θα τον περιορίζε σε μεγάλο βαθμό. Οι συμμετέχοντες είναι σχεδόν διαμοιρασμένοι στα φύλα, με κύριο ποσοστό την ηλικία των 30-40 και δευτερεύουσα των 40-50, δηλαδή μια μέση παραγωγική ηλικία, με εμπειρία, κατείχαν πλήθος θέσεων (βοηθός, ηθοποιός, δραματουργός κ.α.), όπως φαίνεται στα ακόλουθα διαγράμματα. Αυτή η ποικιλία απαντήσεων, ηλικιών και ιδιοτήτων, θα προσπαθήσει να παρέχει ένα εκτενές πλαίσιο κατανόησης της εμπλοκής του τόπου στην διαδικασία δημιουργίας μιας τέτοιου είδους παράστασης.

Ε. Δινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

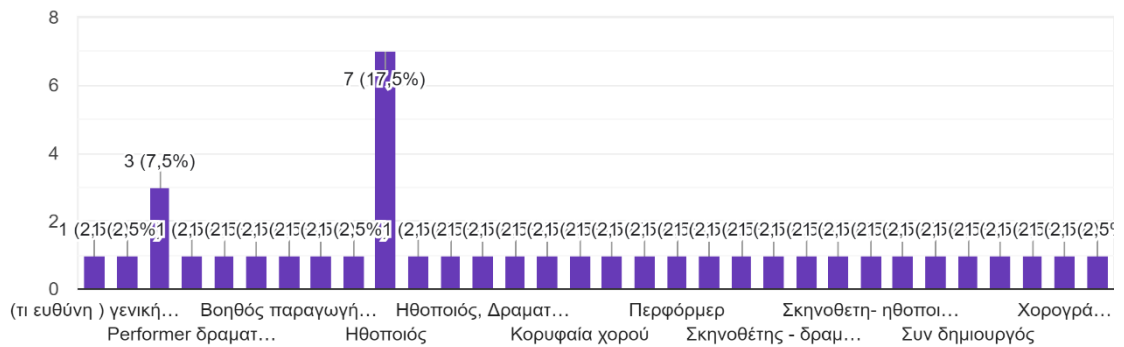
Ηλικία  
40 απαντήσεις



Φύλο (βιολογικό)  
40 απαντήσεις



Τι θέση είχατε;  
40 απαντήσεις



**Διαγράμματα 27. Διαγράμματα ηλικίας, ιδιότητας και φύλου**  
Πηγή: Google Forms

Η ανάλυση των απαντήσεων θα γίνει ανα ερώτηση για την εξαγωγή συνολικών συμπερασμάτων. Ξεκινώντας από την ερώτηση «Πόσο δύσκολο είναι από μια πρόβα σε εσωτερικό χώρο ή μικρό εξωτερικό, να μεταφερθεί μια παράσταση στο χώρο», οι ερωτηθέντες απαντούν με διαφορετικό βαθμό πρόσληψης της δυσκολίας. Στις απαντήσεις

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
σπάνια συναντά κανείς το «Εμείς κάναμε πρόβα στον ίδιο χώρο». Υπάρχουν απαντήσεις που θεωρούν ότι είναι αρκετά δύσκολο, ως σχετικά ευκολότερο και οι περισσότεροι συνηγορούν ότι είναι μια πρόκληση και ότι ο χώρος επιβάλλει τη νέα συνθήκη σε χωρικό επίπεδο και επίπεδο σώματος. Συγκεκριμένα λένε: «Είναι δύσκολο γιατί μπορεί να αλλάξει εντελώς το πλάνο που τόσο καιρό μπορεί να δουλεύεις στο χώρο που έκανες πρόβα. Μπορεί να χρειαστεί να αλλάξει εντελώς μια σκηνή λόγω των νέων συνθηκών στο χώρο», «είναι απαιτητικό σε χρόνο και τεχνικά μέσα». Αναφορικά με τους ηθοποιούς, επανέρχεται το ζήτημα της έκθεσης και της ευαλωτότητας τους στον δημόσιο χώρο. Οι ερωτηθέντες λένε: «Στη δική μας παράσταση υπήρχε δάσος. [...] κίνδυνος πυρκαγιάς [...] Στον ανοιχτό χώρο ένιωθες ότι μιλάς μόνος σου αναγκαζόσουν να φωνάζεις περισσότερο [...] δυσκολίες εγκατάστασης, σύνδεσης». «Γενικότερα η πρόβα στον κλειστό χώρο οργάνωνε τις κινήσεις και τον λόγο των ηθοποιών [...] Εξαρτάται πάντα από το ανθρώπινο δυναμικό και το ποσό ευπροσάρμοστο και ανοικτό είναι». «Οι ανοιχτοί χώροι απαιτούν προσαρμοστικότητα και υψηλή ενέργεια από τους εκτελεστές οπότε είναι απαραίτητο αυτοί οι παράμετροι να ληφθούν υπόψιν κατά την διάρκεια των προβών».

Ωστόσο πολύ συχνά οι παραστάσεις, συμπλέκονται με την καθημερινή ζωή των «σκηνικών» της. Η παρακάτω αφήγηση, δίνει αυτό το δεδομένο: «Στην παράσταση μπαίναμε και μέσα σε πλοίο το οποίο έκανε μια διαδρομή. Μία μόνο φορά αν θυμάμαι καλά μπορούσαμε να κάνουμε πρόβα που να είμαστε μόνο εμείς στο πλοίο (άλλες μέρες υπήρχαν και οι επιβάτες). Η διαδρομή διαρκούσε 10 λεπτά. Οπότε η πρόβα προγραμματιζόταν με βάση την κανονική ώρα αναχώρησης του πλοίου [...] Οπότε σε μια διαδρομή θα βλέπαμε τι προλαβαίνουμε να κάνουμε εμείς», «Αποτελεί μια πρόκληση γιατί, αφενός, ο χώρος προτείνει νέα δεδομένα (μεγέθη, υψές, προοπτικές) που μπορούν να τροφοδοτήσουν και να εμβαθύνουν την performance, αφετέρου, λόγω του εξωτερικού χώρου η δραματουργία της performance δεν μπορεί να είναι "ολοκληρωμένη" λόγω της πιθανής/επιθυμητής αλληλεπίδρασης με το περαστικό κοινό».

Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Η προσαρμοστικότητα είναι ένα βασικό στοιχείο της παράστασης στον δημόσιο χώρο, όπου πολύ συχνά το ατομικό γίνεται συλλογικό και η ομάδα δρα εξαρχής σαν ένα. Οι παρακάτω απαντήσεις το επιβεβαιώνουν, λέγοντας: «Πρέπει να προσαρμόσεις τον ατομικό και ομαδικό σου ήχο, να επαναπροσδιορίσεις τις κινήσεις σου χωρικά, να εξετάσεις την ακουστική. Είναι σίγουρα πολύ πιο απαιτητικό και απρόβλεπτο». «Οι δυσκολίες είναι αρκετές και ειδικά για τον πρώτο καιρό που ανεβαίνει η παράσταση, καθώς μετά, με την επανάληψη, η ομάδα αυτορυθμίζεται στις συγκεκριμένες συνθήκες καθώς αποκτά εμπειρία [...] Η πράξη συνήθως είναι διαφορετική καθώς η αλληλεπίδραση με τον κόσμο και τον χώρο είναι κάτι που δεν ελέγχεται και οι πιθανότητες για την έκβαση είναι άπειρες...Αυτό όμως έχει και αρνητικό αλλά και πολύ θετικό πρόσημο», «Θεωρώ ότι είναι μια πρόκληση [...] Ακόμη κι αν η σκηνοθεσία βασίζεται σε αυτοσχεδιασμούς, κατά πάσα πιθανότητα θα υπάρξουν αλλαγές ως προς την υλοποίησή τους ειδικά όταν η τελική παράσταση θα γίνει σε εξωτερικό χώρο»,

Αυτή η διαρκής συναλλαγή του τόπου με την παράσταση, καθιστά έναν ανοιχτό διάλογο, όπου «Χρειάζεται μια βαθιά κατανόηση και αντίληψη των δυνατοτήτων του χώρου. Ένα διαρκής διάλογος μεταξύ φυσικού υλικού περιβάλλοντος και δραματουργικών προθέσεων. Ο δημόσιος χώρος πέρα από την γεωμετρία έχει ήχους, περαστικούς, κίνηση ενέργεια, μνημεία, ιστορικά ντοκουμέντα, ποικίλες χρήσεις του χώρου, ρυθμό, ατμόσφαιρα που πρέπει να συνυπολογιστούν ως δεδομένα για την επιτέλεση της περφόρμανς» και συνεχίζουν, λέγοντας: «Η εξωτερική πρόβα χρειάζεται εγρήγορση, ετοιμότητα και μεγάλη διαθεσιμότητα για να αξιοποιήσεις το χώρο και τα δεδομένα του. Αν όμως σε έλκει η δοκιμή, ο χώρος είναι εκεί για να σε στηρίξει και να σε επηρεάσει. Και στο τέλος ξανασυστήνεσαι με το χώρο όπου δούλεψες κι αυτό σε εξελίσει»

Ο χώρος είναι βασικό στοιχείο της παράστασης, γίνεται ένας δρώντας φορέας που κατευθύνει και επανασυνθέτει την βασική δραματουργία, αλλά και την τελική παράσταση. Σε όλα τα επίπεδα και σε διαφορετικούς χρόνους, μέχρι την πρεμιέρα, αλλά και μετά ο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
χώρος δημιουργεί νέες συνθήκες και προοπτικές. Οι ερωτηθέντες αφηγούνται: «Ο χώρος λειτουργεί ως συμπαίχτης στην χρονικότητα και στην αισθητική / συναισθητική αντίληψη οπότε κάθε αλλαγή χρειάζεται χρόνο και μέθοδο σύνδεσης. Αλλιώς αντηχούν, αλλιώς γίνονται αισθητές οι 'κινήσεις' οι 'ήχοι' τα χρώματα σε κάθε χώρο. Επίσης ο κάθε χώρος λειτουργεί από την μία σαν πλαίσιο χωρικό, χρονικό και δραματουργικό για κάθε έργο-το να έχει κάποιος τον χρόνο να συνδεθεί με τις ποιότητες που προσφέρει ο κάθε χώρος και να μπορεί να τις συμπεριλαμβάνει στην διαδικασία του έργου (έστω και ανεπαίσθητα) θεωρώ πως είναι το πιο σημαντικό για την έννοια της μεταφοράς του έργου στο χώρο-από την μία το έργο να μεταφερθεί στον χώρο και από την άλλη ο χώρος να μεταφέρει το έργο με τρόπο που δεν το διαταράσσει αλλά το υποστηρίζει», «Η μεταφορά στον δημόσιο χώρο ήταν και η ενεργοποίηση του 'έργου ή της πράξης' και χωρίς τον δημόσιο αυτό σημείο δεν υπάρχει το έργο. Χωρίς την κίνηση και περιβάλλον του χώρου δεν υπάρχει το έργο καθώς είναι σχεδιασμένο να αλληλοεπιδρά και να διαμορφώνεται μέσα από το διάλογο του χορευτή με το χώρο, το πέρασμα του χρόνου 12 -16 ωρών και της κίνησης σε κοινωνικό και περιβαλλοντολογικό επίπεδο του συγκεκριμένου σημείου δημόσιου χώρου»

Ο χώρος εξ αρχής σχεδιάζεται και προσομοιάζεται, ακόμη και αν οι πρόβες ξεκινούν εσωτερικά και όπως λέγεται αποτελούν « [...] Το "test-drive" του πραγματικού χώρου, λοιπόν, πρέπει να γίνεται έγκαιρα, και για να αποφεύγονται δυσάρεστες εκπλήξεις και γιατί οι δοκιμές στον ίδιο το χώρο μπορεί να φέρουν νέα στοιχεία σε αυτό που δημιουργείται»

Τα δεδομένα στοιχεία του θεάτρου, όπως ο ήχο υλικοτεχνικός εξοπλισμός και η άδεια χρήσης, στην προκειμένη αναιρούνται. Οι ερωτηθέντες, συνηγορούν, λέγοντας: «Ο ήχος, η κίνηση, η θερμοκρασία, το φως, το έδαφος και σίγουρα η πρόσβαση στο ρεύμα. Ειδικά για τις ανάγκες της συγκεκριμένης παράστασης που έβαζε σε κίνηση ηθοποιούς και θεατές έπρεπε πρακτικά να στηθούν 5 σκηνές με ηχητική εγκατάσταση και 3 από αυτές και με φωτιστική», «Last but not least, η άδεια χρήσης του χώρου μέσα στην ελληνική



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» γραφειοκρατία πολλές φορές είναι βουνό», «[...] έχεις ένα φυσικό "χαλί" μόνιμο στην παράσταση που μπορεί ακόμα και από μέρα σε μέρα να είναι διαφορετικό. Εν ολίγοις πρέπει να προσαρμοστεί και η σκηνοθεσία και η υποκριτική στις φυσικές συνθήκες του χώρου», ωστόσο πάντα αν και «χρειάζεται να μπει η δουλειά σε άλλη κλίμακα αλλά είναι και ανακουφιστικό που βρίσκει το στόχο της».

Οι συμμετέχοντες συνηγορούν στο βασικό στοιχείο, ότι ο χώρος «επιβάλλεται», ακόμη κι αν δεν έχει ληφθεί εξ αρχής υπόψιν, κάτι το οποίο, όπως λένε, οφείλει να γίνεται. Οι τεχνικές, συνεχώς αυξανόμενες, δυσκολίες, αλλά και οι ίδιες οι δυσκολίες του χώρου και η καθημερινή του χρήση, διαμορφώνουν ένα παλίμψηστο δραστηριοτήτων στις οποίες η εκάστοτε παράσταση, οφείλει να προσαρμοστεί, ώστε να λειτουργήσει. Ο χώρος διαμορφώνει την ταυτότητα της παράστασης και το κείμενο ή οι συντελεστές γίνονται πολλές φορές δευτερεύοντες φορείς της διαδικασίας. Η παράσταση ορίζεται από νέες ισορροπίες και όρια μεταξύ αυτού που θέλεις και χρειάζεσαι εσύ και αυτού που θέλω και χρειάζομαι εγώ. Τα όρια μεταξύ παράστασης και χώρου είναι καμπυλοειδή. Έχουν κίνηση μέσα από μια διαρκή ροή όπου διατάσσονται, μεταβάλλονται και εξελίσσονται σε μια διαδικασία αλληλεπίδρασης. Η παράσταση πριν το χώρο είναι το κενό που εμπεριέχει το τίποτε, ώστε να γεμίσει με κάτι. Ορισμένη από το χώρο, αποκτά νόημα από επιμέρους ανθρώπινες προεκτάσεις και ιδιότητες, καθώς και από τις ίδιες τις διαστάσεις και την υφή του χώρου. Δομεί δηλαδή ένα νέο σύνολο, ένα νέο οργανισμό, που από το συγκεκριμένο χώρο μετουσιώνεται σε τόπο και μετά σε παράσταση σε δημόσιο χώρο.

Προχωρώντας προς την επόμενη ερώτηση «Προβλήματα που ανέκυψαν κατά τη διάρκεια της παράστασης σε σχέση με τη site-specific διάσταση της», οι κύριες απαντήσεις σχετίζονται με τα «Καιρικά φαινόμενα, δυσπιστία περιοίκων, τεχνικές ανεπάρκειες», « η βροχή που όμως «Το κοινό κρατούσε ομπρέλες και η βροχή έδωσε μια καταπληκτική αίσθηση τόσο στους χορευτές όσο και στην συνολική ατμόσφαιρα της παράστασης», αλλά και το «πρόβλημα [...] σε σχέση με τα μικρόφωνα και τον ήχο. Πολλά αλλάζουν όταν το

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
πλοίο γεμίζει με κόσμο ενώ πριν ήταν άδειο, Όσον αφορά τα μικρόφωνα έπιαναν κάποιες φορές αναπόφευκτα και τον αέρα», αλλά και ο κεντρικός παράγοντας περαστικός, όπου «Οι αντιδράσεις των περαστικών ήταν απρόβλεπτες. Χωρίς να είναι επιθετικοί, δυσχέραιναν τη συγκέντρωση και την πραγματοποίηση του εγχειρήματος», αλλά και το «Η παράσταση μπροστά από ένα κομμωτήριο σε ώρα αιχμής και με λαϊκή στο διπλανό δρόμο απέσπασε την προσοχή μιας κυρίας και καθώς περνούσε το δρόμο, κοιτώντας μας, την χτύπησε ένα διερχόμενο αυτοκίνητο, έτρεξε ο κόσμος κοντά και ήρθε και περιπολικό λίγο αργότερα» ή η τελευταία διήγηση «το γεγονός ότι το πάρκο έχει παιδική χαρά και κατά τη γνώμη μου δεν είναι και το πιο κατάλληλο περιβάλλον για να πραγματοποιηθεί μια εκδήλωση μνήμης σε χώρο που τρέχουν και φωνάζουν παιδάκια [...] γίνεται ένα μίνι πανηγυράκι».

Εκτός αυτού, οι ίδιοι οι θεατές διαδραματίζουν ένα σημαντικό παράγοντα, όπως φαίνεται και παραπάνω, ενώ πολλές φορές αποκλείονται της παράστασης. Την άποψη αυτή ενισχύουν τα παρακάτω: «μεγάλωσε και η διάρκεια της παράστασης καθώς μέχρι να ξεκινήσει ένα δρώμενο έπρεπε να περιμένουμε τον κόσμο που ερχόταν [...] δυστυχώς τον πραγματικό χρόνο τον βλέπεις μόνο με κόσμο. Δεν ξέρω κατά πόσο αυτό ήταν πρόβλημα στην πραγματικότητα. Αν ήταν δυσάρεστο για τους θεατές που έφταναν πρώτοι και περίμεναν τους υπόλοιπους. Έχω την εντύπωση πως σε τέτοιες περιπτώσεις συμβαίνει κάτι συλλογικό. [...] Βέβαια παρατήρησα πως ήταν πολύ πιο δύσκολο για ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας. Να σημειώσω ως πρόβλημα πως άνθρωποι με αναπηρικό αμαξίδιο είχε δημοσιοποιηθεί πως δεν μπορούν να δουν την παράσταση», καθώς και «η διαχείριση του κοινού, από αίθουσα σε αίθουσα, πως περνάμε σιγά σιγά στην επόμενη φάση της ιστορίας. Το ότι το κοινό θεωρούσε πως «είμαι» ο χαρακτήρας», αλλά και τεχνικές, απρόβλεπτες δυσκολίες του ίδιου του μέσου, όπως λέγεται παρακάτω, όπου: «Η παράσταση γινόταν στον προαστιακό σιδηρόδρομο του Λονδίνου, οι performers βρίσκονταν σε διαφορετικές στάσεις και έμπαιναν ή έβγαιναν από ένα συγκεκριμένο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» βαγόνι. Μια καθυστέρηση στο πρόγραμμα του σιδηροδρόμου έφερε την ανάγκη να επικοινωνηθεί σε όλους εκ νέου για ποιο συρμό πρόκειται», ή απρόβλεπτα δεδομένα των ίδιων στων συντελεστών όπως αυτό που αφηγείται ο συμμετέχοντας παρακάτω: «Σε παράσταση με αμμώδες έδαφος στο ηφαίστειο της Σαντορίνης, κόπηκε το ένα σανδάλι μου, έβγαλα και το άλλο και έπαιξα το υπόλοιπο της παράστασης ξυπόλυτος στην καυτή μαύρη άμμο». Οι διαδικασίες αυτές, αναπάντεχες, μη εύκολα προβλέψιμες, στοιχειοθετούν μια παράσταση μέσα στην παράσταση. Δηλαδή δίνουν ένα συχνά δυσάρεστο παράλληλο πλαίσιο, που αναγκαστικά πρέπει να ενσωματωθεί στην παράσταση.

Οι αντιδράσεις μπορεί να προέρχονται είτε από το κοινό, όπου «ο κόσμος που απευθύνεσαι δεν ξέρεις αν θα έχει τις αντιδράσεις που αναμένεις και μέχρι να ρυθμιστείς στην νέα πραγματικότητα μπορεί να σου πάρει λίγο χρόνο. Αλλά αυτό πολλές φορές είναι και το ζητούμενο», είτε από άλλους μη ιθύνοντες που δεν είναι υπεύθυνοι του δημόσιου χώρου όπως στην συγκεκριμένη εμπειρία: «Χρειάστηκε να διακοπεί η περφόρμανς μου γιατί ενώ ήμουν με το εσώρουχο μου πλ. Κοραή μπροστά από το Ζάρα χρειάστηκε ο φύλακας του μαγαζιού να με απομακρύνει (αναρωτιέμαι γιατί;) αντίστοιχα και μπροστά από το παλιό χρηματιστήριο ο φύλακας της Εθνικής ζήτησε να απομακρυνθώ παρόλο που ο χώρος είναι δημόσιος». Παρατηρούμε ότι συχνά ο χώρος δεν είναι απόλυτα δημόσιος, καθώς έχει καταληφθεί από τις παρακείμενες εμπορικές δραστηριότητες, που επιβάλλονται στον δημόσιο χώρο, έστω και παράνομα. Η οικειοποίηση του δεν έχει πολλές φορές σαφή όρια και αυτά δείχνουν σε μεγάλο βαθμό να καταπατούνται.

Πολλές φορές, ορισμένες ιδέες θα απορριφθούν ή θα τροποποιηθούν ή πολλά δεδομένα δεν θα ληφθούν υπόψιν, όπως συμπεκνώνουν οι επόμενες απαντήσεις: «Κάποιες ιδέες για την χρήση του χώρου δεν μπόρεσαν να πραγματοποιηθούν, επειδή δεν υπήρχαν κατάλληλα φώτα. Το πρόβλημα ήταν πιο έντονο στον εξωτερικό χώρο (λόγω ότι νύχτωνε νωρίς και ήταν κάτι που δεν είχε προβλεφθεί), «Ο εξωτερικός χώρος έχει εξ ορισμού πιο πολλές διασπάσεις, αλλά και δυνατότητες αλληλεπίδρασης. Τα προβλήματα που

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» προκύπτουν είναι κυρίως πρακτικής φύσεως: Τυπικές ή άτυπες -από την "τοπική κοινότητα" αδειοδοτήσεις χρήσης ενός χώρου, καιρικές συνθήκες, επεμβάσεις από πρόσωπα που βρίσκονται στο χώρο, θέματα καθαριότητας», αλλά και πολύ ανθρώπινα ζητήματα όπως «η αμηχανία και το άγχος της έκθεσης». Επανερχόμαστε με κάποιο τρόπο, στα δεδομένα της πρώτης ερώτησης με μεγαλύτερη σαφήνεια και σημαντικότερο πρόβλημα την έκθεση, τον ήχο και τους αστάθμητους παράγοντες. Οι απαντήσεις επαναλαμβάνουν κοινά σημεία και προσθέτουν κι άλλα στους παράγοντες αυτούς όπως «προβλήματα που αφορούν τη πιθανή συμφωνία να διακοπεί πχ. Η κυκλοφορία αμαξιών ή το να έχει σβήσει το φως μια κολώνας ΔΕΗ που ενοχλεί αλλά που τελικά μπορεί παρά τη συμφωνία να μην πραγματοποιηθούν». Εκτενέστερα αυτού, μπορεί να δώσει μια συνολική αναπαράσταση των προβλημάτων, η παρακάτω απάντηση: «Η παράσταση εκτυλισσόταν σε 5 σημεία. Από το λιμάνι του περάματος Μεγαρίδας, στο επιβατικό πλοίο για Σαλαμίνα, στο λιμάνι φανερωμένης της Σαλαμίνας, σε ένα δέντρο 50 μέτρα από το λιμάνι και σε μια τελική θέση με θέα το κόλπο της Ελευσίνας. Η διαχείριση των ροών των αυτοκινήτων και η ένταξη της παράστασης στο πρόγραμμα των πλοίων της γραμμής δημιούργησε μεγάλες δυσκολίες. Η Σαλαμίνα σχεδόν εξολοκλήρου θεωρείται αρχαιολογικός χώρος οπότε για οποιαδήποτε ημιμόνιμη εγκατάσταση τυπικά απαιτείται έγκριση από την αρχαιολογική υπηρεσία. Επίσης ο τελικός χώρος της παράστασης στον οποίο στήθηκε μια πρόχειρη δεξαμενή νερού βρισκόταν σε οικόπεδο που άνηκε σε γειτονική μονή οπότε χρειάστηκε να δοθεί ειδική άδεια από την ηγουμένη. Τέλος τις μέρες των προβών ξέσπασαν οι μεγάλες πυρκαγιές στη Μάνδρα Αττικής. Λόγω αυτού μία γενική πρόβα ακυρώθηκε ενώ η πυροσβεστική υπηρεσία απαγόρευσε τη χρήση ορισμένων φωτιστικών πηγών και εφέ καπνού» ή «Πχ σε αρχαίο μνημείο έπρεπε να γίνει υποστολή της σημαίας από στρατιωτικό άγημα την ώρα της performance και δεν μπορούσε να αναβληθεί».

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Ωστόσο παρά τα πολλά προβλήματα, που συνήθως αναιρούνται ή γίνονται παράλληλο αντικείμενο της παράστασης, η ακόλουθη απάντηση, συμπυκνώνει το ότι το ρίσκο του εξωτερικού χώρου είναι ένα «εν δυνάμει» νέο δεδομένο που μπορεί να συμπεριληφθεί. Συγκεκριμένα λέει: «Δεν πιστεύω πολύ στα προβλήματα μιας τέτοιας συνθήκης γιατί αυτά τα προβλήματα είναι που αν τα εκμεταλλευτείς σωστά θα έχει νόημα μια παράσταση να είναι site specific και όχι σε μια θεατρική σκηνή». Οι παράλληλες αφηγήσεις, με τα συμβάντα που συμβαίνουν στη διάρκεια, αν και πολλές φορές ακραία, παρέχουν ένα επισφαλές πλαίσιο σε όλη τη διαδικασία, ως την τελευταία παράσταση. Ο τόπος είναι ζωντανός, έχει οντότητα και εκφράζεται μέσω μιας ιδέας που διαθέτει πνεύμα. Σύμφωνα με τον Tuan: «το πνεύμα του τόπου ορίζεται ως τα υλικά αγαθά (κτίρια, τοποθεσίες, τοπία, διαδρομές, αντικείμενα) και τα άυλα στοιχεία (αναμνήσεις, αφηγήσεις, γραπτά έγγραφα, τελετουργίες, φεστιβάλ, παραδοσιακές γνώσεις, αξίες, υφές, χρώματα, οσμές, κ.λπ.), δηλαδή τα φυσικά και πνευματικά στοιχεία που δίνουν τη έννοια, αξία, συγκίνηση και το μυστήριο»<sup>235</sup>. Ο τόπος είναι δηλαδή ταυτοχρόνως άυλος και υλικός, σε αντίθεση με τον μόνο υλικό χώρο. Οι παραπάνω απαντήσεις συμπυκνώνουν την ιδέα αυτή και οι ίδιοι οι δρώντες περαστικοί, περφορμες και θεατές γίνονται το πνεύμα του τόπου, επιτρέποντας τη δημιουργία πνευματικών δεσμών μεταξύ ανθρώπων, κτηρίων, αντικείμενων και τοποθεσιών.

Στην τελευταία ανοιχτού τύπου ερώτηση «Πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα αυτού του εγχειρήματος σας», απαντούν στα βασικά πλεονεκτήματα:

- Όμορφη επικοινωνία με το κοινό
- Άλλη εμπειρία και έμπνευση για τους συντελεστές και το κοινό να είσαι σε μη θεατρικό περιβάλλον. Μεγαλύτερη δημιουργικότητα και λαχτάρα για την παράσταση

---

<sup>235</sup> Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, στο *Philosophy in Geography*, S. Gale και G. Olsson, Βοστώνη 1979, σ.390.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

- Η άμεση πρόσβαση στην κοινότητα που σχετίζεται με τον χώρο
- Το μυστήριο αυτό που δημιουργείται μεταξύ ηθοποιών-θεατών. Είναι μια κοινή αλήθεια ότι περπατάμε-σταματάμε-μιλάμε.(Δεν διαφέρει από τον επιτάφιο). Αναπάντεχα συμβάντα δεν μπορώ να πω ότι βάρυναν την παράσταση αλλά την ελαφρύναν.(Στην πρεμιέρα άνοιξε η μπουκαπόρτα του πλοίου και εμείς οι ηθοποιοί ως Πέρσες περιμέναμε να δούμε ένα άδειο πλοίο. Αντ' αυτού είδαμε έναν σκύλο ακριβώς στην κορυφή στο κέντρο της μπουκαπόρτας να περιμένει να κατέβει. Κάπως έτσι ο σκύλος αυτόματα εντάχθηκε στη σκηνοθεσία)
- Το φυσικό σκηνικό του ηφαιστείου ήταν μια μοναδική εμπειρία, που χαραχτηκε ανεξίτηλη στις μνήμες μας.
- Η ανανοηματοδότηση του χώρου. Μια εμπειρία για την οποία ακόμα μου μιλάνε όσοι ήταν παρόντες
- Ο χώρος ως δραματουργός, η ατμόσφαιρα, το κοινό συνήθως είναι συνειδητά σε μια τέτοια παράσταση. Επειδή ήταν προσωπικό βίωμα, από τη μια, διαπίστωσα ότι η μνήμη του, μου προκάλεσε μικρή στεναχώρια κι από την άλλη υπήρχε η αίσθηση μιας απελευθέρωσης.
- Η αμεσότητα που έχει η επίδραση της επιτελεστικής δράσης στο κοινό είναι ένα τεράστιο πλεονέκτημα. Γίνεται στιγμιαία μετωπική σύγκρουση. Το κοινό στην θέα της περφόρμανς βγαίνει από την ρουτίνα του στιγμιαία, από αυτό που συνηθισμένα του συμβαίνει κι αυτή η στιγμιαία μετατόπιση είναι ικανή να τον κάνει να αναρωτηθεί για την υπαρξιακή του διαδρομή. Οι αντιδράσεις σε είναι ποικίλες, απόδειξη ενός κοινωνικού πλουραλισμού.
- Πως τόσο ο χορευτής όσο και ο θεατής έρχεται σε επαφή με την κίνηση που διέπει ότι είναι ζωντανό στα τρία επίπεδα (προσωπικό, κοινωνικό, και

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

περιβαλλοντολογικό) και την πολυπλοκότητα της. Ο χορός γίνεται ένα μέσω επαφής η ένωσης με τα στοιχεία που μας διέπουν και μας περιβάλλουν.

- Σημαντικό ήταν ότι ο χώρος (Πύργος Βασιλίσσης) ήταν ένας χώρος που ενέπνεε εμάς τους ηθοποιούς (ως ένας ιστορικός χώρος και που θα μπορούσε όντως το έργο να διαδραματίζεται εκεί). Επίσης, επίδραση είχε και στο κοινό, καθότι ως μη θεατρικός χώρος, αλλά ένα πραγματικό πεδίο (ο εξωτερικός χώρος, που φαινόταν από τους θεατές και από τα παράθυρα, βρισκόταν κανονικά σε χρήση, αυλή και γύρω στάβλοι) ενεργοποιούνταν θεατρικά, δηλαδή μια διαλλακτική σχέση θεάτρου και πραγματικότητας.
- Εξωστρέφεια, ανοιχτότητα, εν εξελίξη δοκιμή που δεν ενδιαφέρεται για το αποτέλεσμα, ζωντανός διάλογος με το χώρο, το περιβάλλον και τον άνθρωπο.
- Το κοινό μπορεί να βρεθεί να συμμετέχει και να αναλάβει ρόλο ερμηνευτή συμβάλλοντας στη δράση, η πραγματικότητα των χώρων αυτών αποτελεί ένα υλικό για τους καλλιτέχνες στο εδώ και το τώρα, είναι υλικό που συνδέεται με τον τόπο και την ιστορία του και ενισχύει αυτό που ονομάζουμε κοινή μνήμη.
- Το απρόοπτο ως χαρακτηριστικό του δημόσιου χώρου. Νομίζω ότι η τέλεση της site specific performance με βοήθησε ως performer. Οξύνεις πολύ τα εργαλεία σου ως προς την ενθαδικότητα και την απόλυτη διαθεσιμότητα. Επίσης γίνεται αντιληπτό ότι και ο χώρος είναι παρτενέρ. Όλος ο περιβάλλον χώρος (δεν αναφέρομαι στο έμπυχο υλικό) είναι εκεί για να τον υπολογίσεις, σου θέτει ερωτήματα και καλείσαι να τον ακούσεις και να του απαντήσεις.

Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

- Η ζωντανή σχέση με το χώρο και με το τώρα που δίνει το site specific είναι μοναδική.
- Η δυναμική της παράστασης στο φυσικό χώρο, αλλά και η σύλληψη της ιδέας της (φανταστικής) επιστροφής του Ξέρξης στο σημεία της μεγάλης ήττας ήταν στοιχεία που καθόρισαν την παράσταση. Η λειτουργία της παράστασης ως πορεία στο χώρο, ειδικά και το πέρασμα από το πλοίο έδωσαν μια μπορεί να επιδράσει στο πώς ο χώρος αυτός γίνεται αντιληπτός, καθώς και να συμβάλει σε νέες εννοιολογήσεις και αφηγήσεις για το κοινό που συμμετέχει σε μια πιο βιωματική μορφή παραστατικής τέχνης. Ακόμα η τέχνη πλησιάζει μια μερίδα κόσμου που δε θα επεδίωκε να βρεθεί σε έναν κλειστό χώρο για να παρακολουθήσει κάτι αντίστοιχο: κατοίκους (με την ευρύτερη έννοια) του συγκεκριμένου χώρου και περαστικούς που έρχονται σε επαφή με κάτι νέο. Τέλος, οι ουσιαστικές site specific παραγωγές στον δημόσιο χώρο, οφείλουν να συνομιλούν ανοιχτά με τις τοπικές κοινότητες και να λαμβάνουν υπόψη την οπτική τους και την ιστορία τους- επομένως, σε περιπτώσεις που αυτή η αλληλεπίδραση συμβαίνει μη-εργαλειακά και επιφανειακά, οι ζυμώσεις ωφελούν και τα δύο μέρη στο κομμάτι της αμοιβαίας κατανόησης, δημιουργικότητας και ενεργοποίησης, ανεπανάληπτη εμπειρία παράστασης.
- Ο ίδιος ο χώρος της performance αποτελεσε μεγάλη έμπνευση για μένα. Αντλούσα υλικό συνέχεια και η πρόκληση μιας performance σε έναν δημόσιο χώρο ήταν πραγματικά απολαυστική!
- Το "απρόβλεπτο" ενισχύει την παροντικότητα και την αμεσότητα της θεατρικής τέχνης. 2. Οι ηθοποιοί "αναγκάζονται" να εγκαταλείψουν το μηχανικό παίξιμο. 3. Αυξάνεται η διαδραστικότητα της παράστασης και η επικοινωνία με τον θεατή.



Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

- Ζωντανεύει έναν μη θεατρικό χώρο εξωτερικά εσωτερικά. Εμπειρία για όλους.
- Η βιωματική αξία της performance δεν συγκρίνεται με την αντίστοιχη μιας παράστασης σε κλασσικό θέατρο.
- Φυσικό σκηνικό. Δεν μπορείς να επέμβεις και πρέπει να το χρησιμοποιήσεις. Επίσης είναι ανεξέλεγκτο σε διάφορους τομείς, ηχητικά και οπτικά μπορεί να συμβαίνει το οτιδήποτε. Για άλλη μια φορά όμως αν εκμεταλλευτείς τις συνθήκες αυτές μπορείς να δημιουργήσεις μια ατμόσφαιρα, κυριολεκτικά, μοναδική.
- Το κυριότερο πλεονέκτημα ήταν η εμπειρία που αποκόμισα από όλη τη διαδικασία. Έπειτα, η άμεση επαφή με το κοινό ήταν εξίσου πολύ βασική για μένα καθώς με βοήθησε πάνω στο κομμάτι της υποκριτικής γιατί μια θεατρική σκηνή δίνει όσο να 'ναι και μια ασφάλεια στον ηθοποιό σε αντίθεση με ένα δρώμενο σε πλήρως ανοιχτό χώρο.
- Οικειοποίηση του δημόσιου χώρου, ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του. Αναπάντεχες αισθητικές λύσεις που προσφέρει ο ανοιχτός δημόσιος χώρος. Λύσεις και βοήθεια από τους χρήστες του χώρου. Ελεύθερη πρόσβαση στην εμπειρία της παράστασης προς όλους τους χρήστες του χώρου/χώρων.

Συνοψίζοντας, οι αναπάντεχοι παράγοντες, που έρχονται στην παρούσα εργασία μέσα από γλαφυρές αφηγήσεις, παρέχουν μια ελευθερία, μια νέα διάδραση, ενσωματώνοντας παραμέτρους που δεν είναι δυνατόν να σκεφτεί κάποιος, κατά τη διάρκεια των προβών. Οι θεατές, δίνουν τον επιπλέον παλμό και ίσως και διαφοροποιούν θετικά και αρνητικά τα δεδομένα της παράστασης, με κυρίαρχο την νοηματοδότηση του χώρου, την οικειοποίηση του και την συλλογική διαδικασία, καθώς δημιουργείται μια παράλληλη αφήγηση, μια νέα δραματολογία, παράλληλη με την παράσταση. Κάθε παράσταση εξαρτάται από το χώρο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» και κάθεμα είναι διαφορετική, λόγω του αστάθμητου αυτού παράγοντα. Ανοίγει ένα παράθυρο στον κόσμο και στον άνθρωπο, διευρύνει την κατανόηση και ίσως ενισχύει την επικοινωνία, κάτι που στο θέατρο είναι περιορισμένο. Μια παράσταση στον δημόσιο χώρο, χρειάζεται διαρκή εγρήγορση και επικοινωνία, καθώς και ανοιχτότητα και εξωστρέφεια και από τους ηθοποιούς και από τους θεατές. Καθετί γίνεται στο τώρα, μέσα από μια κοινή βιωματική διαδικασία, μέσα από ένα μαζί, που εφήμερα σε λίγη ώρα θα χαθεί.

Στα βασικά μειονεκτήματα, είναι:

- Απόσπαση προσοχής κοινού από τον περιβάλλοντα χώρο (περαστικοί, ζώα)
- Τεχνικά ζητήματα τα οποία με το χρόνο ελαχιστοποιήθηκαν
- Δυσκολία αποσύνδεσής της από τον τόπο με την προοπτική του να παρουσιαστεί και σε άλλες πόλεις.
- Σε σχέση με το τεχνικό κομμάτι.
- Όλη παράσταση έγινε *prima vista*, μιας και δεν υπήρχε περιθώριο για πρόβες στον χώρο, οι οποίες θα μας έδιναν επιπλέον πλεονεκτήματα πιθανόν. Ωστόσο το ίδιο αυτό μειονέκτημα, από μια άλλη οπτική θα μπορούσε να θεωρηθεί πλεονέκτημα. Η πρώτη προσπάθεια αυτοσχεδιασμού, στην προκειμένη περίπτωση με τον χώρο, κρύβει πάντα μια αλήθεια· αυτή της ανακάλυψης.
- Ο εξωτερικός χώρος δίνει πολλά ερεθίσματα, περισσότερα και καμιά φορά ισχυρότερα από της performance αυτή καθαυτή. Επίσης, αν η performance είναι περιπατητική ή απαιτεί από τους θεατές κάποια ώρα ορθοστασίας, μπορεί να δημιουργήσει καταπόνηση ή/και εκνευρισμό στους θεατές.
- Θεωρώ ότι σε ένα τέτοιο εγχείρημα δεν υπάρχουν ιδιαίτερα σοβαρά μειονεκτήματα καθώς κάθε πρόβλημα είναι η αρχή της

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

δημιουργικότητας... ειδικά αν είσαι ανοιχτός να αγκαλιάσεις το πρόβλημα και να το χρησιμοποιήσεις...

- Είναι η πιο εφήμερη μορφή τέχνης. Γεννιέται μια πεθαίνει σε δευτερόλεπτα όσο το κοινό μπορεί να αλληλοεπιδράσει. Η διάρκεια της περφόρμανς για μένα προσωπικά, υπολογίζεται μέσα από την αντίληψη του θεατή.
- Το μειονέκτημα του έργου- ότι είναι κάτι για το οποίο κάποιος χρειάζεται να υπερβεί τις κανονιστικές συνήθειες σύνδεσης και παρατήρησης-να εισαχθεί σε μια αίσθηση διευρυμένης σκέψης μέσω της κίνησης και της τριβής μέσω της κίνησης. Το ότι μπορεί να εκτεθεί κανείς σε μια πληθώρα πραγματικοτήτων που μπορεί να είναι άγριες ή ακατανόητες. Δεν είναι πάντα εύκολο να κρατάει κανείς την ευαισθησία και την ανοιχτότητα που καλλιεργείται μέσα από μια τέτοιου είδους εν-σωμάτωσης σε δημόσιο χώρο. Κάποιοι άνθρωποι δεν αντέχουν σε επίπεδο αισθητηριακό να είναι τόσο "ανοιχτοί" σε έναν δημόσιο χώρο.
- Κάποιες μη ελεγχόμενες συνθήκες, όπως πχ κάποιες παραστάσεις ακυρώθηκαν λόγω υπαίθριου πάρτυ που είχε κανονιστεί σε κοντινό χώρο και ηχητικά θα ενοχλούσε ανεπανόρθωτα την παράστασή μας.
- Δυσκολία διαχείρισης εντός του πλαισίου των αρνητικών συμπεριφορών, υπερπληθώρα ερεθισμάτων.
- Καθορίζει σε ένα βαθμό τη σκηνοθεσία ο ίδιος ο χώρος, μελέτη για την χωρητικότητα, αρκετά ακριβή παραγωγή όταν η παράσταση έχει να γίνει νυχτερινές ώρες, η διατήρηση του ήχου και του θορύβου,
- Απαιτητικές πρόβες, έλλειψη εμπειρίας από τους περισσότερους συμμετέχοντες, δοκιμή και πειραματισμό σε νέα αντικείμενα, επαφή με τους φίλους, ενδοσκόπηση.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

- Τα μειονεκτήματα είναι ότι συνήθως απαιτεί περισσότερο χρόνο σκέψης και οργάνωσης της παραγωγής ... το να πάρεις άδειες, να πάρεις ρεύμα, και λιγότερο χρόνο πρόβας.
- Πολλές τεχνικές λεπτομέρειες έμειναν ανολοκλήρωτες. Το καλλιτεχνικό όραμα ξεπερνούσε κατά πολύ τις ικανότητες και τους πόρους της παραγωγής και ήταν εξοντωτική για όλες/ους τις εργαζόμενες. Επίσης η δυσκολία της διεξαγωγής της παράστασης (πχ η ενοικίαση του πλοίου της γραμμής) ανάγκασαν την παράσταση να παιχτεί μόνο 2 φορές και για πολύ περιορισμένο κοινό (λόγω του ανώτατου αριθμού επιβατών στο πλοίο για λόγους ασφαλείας) γύρω στα 500 άτομα συνολικά.
- Είναι δύσκολο από σκοπιά βιωσιμότητας, καθώς είναι λίγο πιο δύσκολο να μπει εισιτήριο- τόσο πρακτικά (σε έναν ανοιχτό χώρο δεν μπορείς τόσο να ελέγξεις το γκρουπ των θεατών), όσο και εννοιολογικά (η τέχνη στον δημόσιο χώρο είναι "σωστό" να είναι και αυτή ελεύθερη και προσιτή)
- Ως μειονέκτημα θα μπορούσα να θέσω τις φυσικές συνθήκες που επικρατούσαν στον χώρο και τη διαθεσιμότητά του. Μειονέκτημα σε σύγκριση με το να χρησιμοποιήσω έναν αμιγώς θεατρικό χώρο.
- Η κακή ακουστική δημιουργεί δυσκολίες στην πρόσληψη του λόγου (πρόζας, τραγουδιού κτλ.), 2. Δύσκολες συνθήκες για τους ηθοποιούς (κρύο, τραυματισμοί, κακές συνθήκες υγιεινής, ανασφάλεια κτλ.).
- Υπάρχει δυσκολία στην πρόσβαση η κατά τη διάρκεια μετακίνησης μπορεί να μην είναι για όλο το κοινό.
- Οι δυνατότητες φιλοξενίας λίγων θεατών όπως και το γεγονός ότι έπρεπε να πραγματοποιηθεί μόνο για λίγες ημέρες, καθιστά τις performance τέτοιου τύπου, ας μου επιτραπεί η έκφραση, ελιτίστικα φεστιβαλικά γεγονότα των οποίων η επιρροή αναγκαστικά είναι μικρή.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

- Οι τεχνικές δυσκολίες και κυρίως το κόστος που ανεβαίνει όταν ετοιμάζονται παραστάσεις σε χώρους που δεν έχουν υποδομές για ήχο, φώτα και κοινό.
- Θεωρώ ότι το μειονέκτημα -εκτός από την έλλειψη προβών με τους μουσικούς που συμμετείχαν στο δρώμενο- ήταν η επιλογή της τοποθεσίας από τον φορέα που την οργάνωσε.
- Αστάθμητοι παράγοντες από τους χρήστες ή και την περιοδική χρήση του δημόσιου χώρου. Καιρικές συνθήκες. Πρόσβαση σε εξοπλισμό/παροχή ρεύματος.

Στην παρούσα ερώτηση αναφορικά με τα μειονεκτήματα, θα επισημανθούν εκ νέου τα τεχνικά ζητήματα και τα ζητήματα καιρού, αλλά και το καίριο ζήτημα της προσβασιμότητας, η συζήτηση του οποίου έχει ανοίξει τελευταία στον δημόσιο λόγο και στα θέατρα. Τα ερεθίσματα σε ένα δημόσιο χώρο είναι πολλά, ενώ συχνά μπορεί οι θεατές να μην είναι έτοιμοι ή εξοικειωμένοι, που διαμορφώνει διαφορετικά τη διαδικασία και την ανταλλαγή μεταξύ κοινού και θεατών. Το θέατρο αφορά έναν κόσμο που όλα είναι ικανά να συμβούν. Είναι το πεδίο ανοιχτής δράσης, όπως επιβεβαιώνεται και από το ερωτηματολόγιο. Η αποδοχή του 'άλλου', είτε αυτό είναι καιρική συνθήκη, φωνή, κόσμος, θεατής, σε μια όχι αυτοαναφορική διαδικασία, αλλά συμπερίληψης, κατανόησης και εξισορρόπησης των αντιθέσεων, δημιουργεί ένα νέο πεδίο, που είναι και το ζητούμενο της κάθε παράστασης ή οφείλει να είναι.

Συμπυκνώνοντας τα παραπάνω, έρχονται και οι διττές απαντήσεις όπως: «Η χαρά του να λειτουργεί κανείς μπροστά σε κοινό. Αλλά δεν υπάρχουν περιθώρια για λάθη» αλλά και «Το απροσδόκητο. Το αναφέρω ως πλεονέκτημα και ως μειονέκτημα ταυτόχρονα. Σε κάθε παράσταση είναι κάτι καινούργιο, δεν γνωρίζεις τι μπορεί να συμβεί και δεν μπορείς να το ελέγξεις αλλά από την άλλη μπορείς να το χρησιμοποιήσεις και να βγει κάτι υπέροχο». Πολύ συχνά στις απαντήσεις των συμμετεχόντων αναφέρεται η έννοια ότι τα

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»  
μειονεκτήματα μετατράπηκαν σε πλεονεκτήματα και αυτό είναι και το κεντρικό ζητούμενο. Ότι στην πραγματικότητα, δεν υπάρχουν ξεκάθαρα μειονεκτήματα ή πλεονεκτήματα, αλλά μια νέα συνθήκη, αυτή του χώρου, που χρειάζεται μέσα της να προσαρμοστεί η παράσταση. Σε μια επιβεβαίωση των παραπάνω έρχεται η ακόλουθη απάντηση: «Δεν ξέρω αν μια επιλογής δημιουργίας ενός site-specific έργου στον δημόσιο χώρο μπορεί να αποτιμηθεί με αυτούς τους όρους - με την έννοια ότι γίνεται για συγκεκριμένους λόγους και με συγκεκριμένο καλλιτεχνικό όραμα. Επομένως, από δημιουργική-καλλιτεχνική σκοπιά θεωρώ πως δεν μπορεί τόσο εύκολα να αναλυθεί με αυτό τον τρόπο». Η κάθε παράσταση είναι μια κοινή κληρονομιά που ενσωματώνεται ανθρώπους και όχι άψυχα αντικείμενα. Κάθε παράσταση αποτελεί μια τελετουργία, καθώς η τελετουργία έχει την ικανότητα να μας μεταφέρει ανάμεσα στο εγκώσμιο και το αιώνιο. Η τέχνη έχει «ένα προνόμιο\* μια ψυχή γεμάτη ψυχές, όπου μόνο το σωστό είναι απέραντο γιατί κρύβει μέσα του το πεπερασμένο και το μέλλον»<sup>236</sup>. Η παράσταση στον δημόσιο χώρο, λοιπόν και εν γένει ο πολιτισμός, αφορά μιας συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία ανίχνευσης, διάσωσης, αναζήτησης του ίδιου του τόπου, των ιχνών του μέσα από περιπλανήσεις και καταγραφές του υλικού και αισθητοποιήσεις του άυλου. Ο τόπος ρυθμίζει τη ζωή και θέτει τις βάσεις για την ανάπτυξη της τέχνης, μέσα από το αναγκαίο, το χρήσιμο. Ο κάθε τόπος γεμίζει τόσο ώστε να μην περισσεύει χώρος για το αυθαίρετο και το περιττό. Η κάθε παράσταση μορφοποιήθηκε στο χώρο και από το χώρο και αυτή η αμφίπλευρη συνομιλία, η συν-κίνηση και η δημιουργία ξεπέρασαν οποιοδήποτε εμπόδιο ή έδωσαν νέες παραμέτρους και γνώσεις, σε μια διαδικασία του είμαι μέρους του κόσμου, του όλου, του νέου και της δημιουργίας την ώρα που γίνεται ως θεατής, δημιουργός ή απλώς παρατηρητής. Η πόλη συνεχίζει να κινείται, δεν σταματά και συνεχώς παρέχει το απρόβλεπτο και το απροσδόκητο, με μια νέα οπτική για την εκάστοτε παράσταση.

---

<sup>236</sup> Δ. Πικιώνης, *Κείμενα*, Αθήνα, Εστία 2004, σ.56.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Τελευταία στο αν έχουν να προσθέσουν κάτι οι απαντήσεις έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι συμμετέχοντες, λένε: «Οι site specific παραστάσεις αποτελούν ένα υπέροχο καλλιτεχνικό ταξίδι αρκεί οι συνθήκες να είναι οι κατάλληλες», «Οι παραστάσεις site specific έχουν πολύ ενδιαφέρον ειδικά με τους πολιτιστικούς και ιστορικούς χώρους που διαθέτει η χώρα. Μακάρι μελλοντικά να μπορούν να γίνονται καλλίτερα και περισσότερα αντίστοιχα εγχειρήματα». Αυτή η τελευταία ανοιχτή απάντηση είναι σαν να δίνει μια ελπίδα και ευχή για το μέλλον, συγκεράζοντας τα παραπάνω, αλλά και μια πιο προσωπική οπτική, όπως οι ακόλουθες: «Από την πλευρά του ηθοποιού και των συντελεστών χρειάζεται μεγάλη ευελιξία. Θα το επαναλάμβανα και σε διαφορετικό εξωτερικό χώρο για να δω αν οι αντιδράσεις του κοινού διέφεραν από εκείνες που καταγράφηκαν μπροστά από το κομμωτήριο», «Αλλάζει ο τρόπος που παρατηρείς τον τόπο ο χώρος που συνδιαλλάχτηκες μαζί του», «Θεωρώ πως είναι μια γοητευτική, ιδιαίτερη εμπειρία, στη διάρκεια της παράστασης ένιωσα μια εκστατική συνύπαρξη με το κοινό». Φαίνεται σαν ο κάθε δρων, να επιζητά την επικοινωνία, η οποία αρχικά μπορεί να ήταν ανοίκεια, αλλά έδωσαν την έννοια του μοναδικού. Άλλωστε «Το κάθε τέτοιο εγχείρημα είναι μοναδικό και απαιτεί μοναδική αντιμετώπιση διαχείριση και δημιουργική σκέψη. Μέσα στα χρόνια η εμπειρία σου δίνει εργαλεία για να σκεφτείς και να λύσεις θέματα πρώτου έρθεις αντιμέτωπος με αυτά και πολλές φορές να αντιστρέψεις τα «ελαττώματα» σε προτερήματα». Τίθενται όμως και άλλα ζητήματα, όπως το από ποιούς και για ποιους και με ποιους όρους, όπως στις ακόλουθες αφηγήσεις που λένε: «Η συγκεκριμένη παράσταση ήταν μια μεγάλης κλίμακας παράσταση και χειρονομία στο χώρο. Με προβληματίζει μια τόσο μεγάλη οργάνωση παραγωγής ειδικά στον δημόσιο χώρο αφού προκύπτουν μια σειρά ζητημάτων που με τυπικούς/θεσμικούς όρους είναι πολύ δύσκολο να επιλυθούν και άτυπα παρακάμπτονται. Αυτό σαν γεγονός μπορεί να είναι ανεκτό ίσως και ζητούμενο για παραγωγές ανεξάρτητες νέων ομάδων και καλλιτεχνών όχι όμως για παραγωγές επιδοτούμενες που εντάσσονται στο πρόγραμμα θεσμικών

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη» πολιτιστικών οργανισμών», αλλά και το πώς σπάει η θεατρική σύμβαση, καθώς «Μία site specific performance ξαναδίνει στο θέατρο τον δημόσιο χαρακτήρα του και το βγάζει από την απομόνωση του προστατευμένου θεατρικού χώρου. Πολλές φορές πηγαίνει να συναντήσει τον θεατή ή καθιστά θεατή οποιονδήποτε πολίτη» « [...] Για παράδειγμα, σε κλειστό χώρο, όπου το κοινό περιφέρεται, ένα στοιχείο είναι η ξεκάθαρη διαδρομή που ίσως πρέπει να ακολουθήσει. Πώς γίνεται αυτό χωρίς ανθρώπους-οδηγούς; Ή το ότι μπορεί να υπάρχουν ζητήματα με τον ήχο, μικρόφωνα, τεχνική κάλυψη κτλ.» ή πως η τέχνη ενσωματώνει τα πάντα μέσα από τη ζωή, αφού «Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ζωή όταν εμφανίζεται και επιβεβαιώνει το έργο τέχνης με παράδοξους τρόπους που δεν θα μπορούσαν να προγραμματιστούν, όπως η παρουσία ζώων στο πεδίο». Απαντήσεις που ολοκληρώνουν το πλαίσιο απόδοσης μιας τέτοιου είδους παραγωγής και παράστασης.



## 8. Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας την εργασία και συμπυκνώνοντας τη διαδικασία εξέλιξης της, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αποτελεί ένα πρώτο εγχείρημα ερμηνείας της έννοιας του χώρου στις παραστατικές τέχνες. Του χώρου, που με την παρουσία του ανθρώπου γίνεται τόπος, είτε αυτό αφορά δρώντες (σκηνοθέτες, ηθοποιούς κλπ.), είτε θεατές, είτε περαστικούς. Ο χώρος είναι ανοιχτός, ένα ανοιχτό πεδίο αλληλεπίδρασης, μια ανοιχτή διαδικασία, που διαμορφώνει διαδικασίες. Για το λόγο αυτό όταν μια παράσταση τίθεται στον δημόσιο χώρο και κατ' επέκταση στον δημόσιο λόγο, ερμηνεύεται, ρυθμίζεται και μορφώνεται διαφορετικά. Η βιβλιογραφική έρευνα στοιχειοθέτησε ένα πλαίσιο, βάσει του οποίου αναγνώστηκαν οι μελέτες περίπτωσης, οι συνεντεύξεις και το ερωτηματολόγιο. Τα στοιχεία αυτά βιβλιογραφικά ή ανθρώπινα, κατέληξαν σε μερικά καθολικά συμπεράσματα που συμπυκνώνονται, ακολούθως:

1. Ο χώρος μπορεί να μετατρέψει εντελώς τα δεδομένα μιας παράστασης, στη δημιουργία και τη διάρκεια της. Επεξηγώντας, είναι σημαντικό να γίνονται οι πρόβες εξ αρχής στο χώρο, γιατί αυτός δείχνει τι μπορεί να γίνει και τι όχι.
2. Κατά τη διάρκεια της παράστασης θεατές και περαστικοί, δημιουργούν μια ζωντανή παράλληλη δράση που απουσιάζει εντελώς από τη θεατρική σύμβαση. Η νέα αυτή πραγματικότητα που αλλάζει καθημερινά και ταυτόχρονα με την παράλληλη καθημερινή ζωή της πόλης, οφείλει να ενσωματωθεί στη παράσταση σαν μια διαδικασία που την καθορίζει και την μορφοποιεί.
3. Οι υλικοτεχνικές υποδομές, τα κρατικά θέματα(άδεια), η αστυνομία, ακόμη και οι ιδιώτες δείχνουν τα όρια που μπορεί να έχει μια

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

παράσταση. Παρέχουν ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, που μπορεί εξαρχής να μην είχε ληφθεί υπόψιν.

4. Τα απροσδόκητα δεδομένα, δίνουν μια διαρκή εγρήγορση σε κάθε δρώντα της παράστασης, που πρέπει να τα υπερβεί, να τα δεχτεί και τα αποδεχτεί, σε παρόντα χρόνο, δηλαδή την στιγμή που αυτά συμβαίνουν.
5. Δεν είναι όλοι οι θεατές έτοιμοι, για να αποδεχτούν μια παράσταση στον δημόσιο χώρο. Ειδικά στο Day Out of Time που αποτελούσε μια παρέμβαση χορού στον δημόσιο χώρο, χωρίς θεατές που έχουν πληρώσει ένα αντίτιμο για να δουν την παράσταση. Οπότε και η παράσταση είναι ένα ανοίκειο σκηνικό, σε έναν οικείο χώρο.
6. Η οικειοποίηση του χώρου, είναι μια σημαντική παράμετρος για τον εκάστοτε performer. Χωρίς αυτή και την ανάγνωση του χώρου δεν μπορεί να διαδράσει και να δοθεί στην παράσταση.
7. Η παράσταση στον δημόσιο χώρο αποτελεί μια νέα τελετουργία, ένα αφήγημα κάθε φορά διαφορετικό που τα ίδια συστατικά στοιχεία διαμορφώνονται εκ νέου από το χώρο και τον άνθρωπο και τις συνθήκες που φέρουν την παρούσα στιγμή.
8. Κάποιοι χώροι είναι περισσότερο στιγματισμένοι ή πολύβουοι και εκεί οι συνθήκες της πόλης, μπορούν να υπερτερήσουν της παράστασης ή να δημιουργήσουν παράλληλα συμβάντα, ευάρεστα, επικίνδυνα ακόμη και απειλητικά για την παράσταση.

## 9. Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση και Ξενόγλωσση

[χ.σ.], «Πόλη», Λεξικό της κοινής νεοελληνικής [χ.χ.] [https://www.greek-language.gr/greekLang/modern\\_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B7&dq](https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%A0%CF%8C%CE%BB%CE%B7&dq), [22/1/2024].

A. Boal, «Theatre of the Oppressed», *Pluto Press*, Λονδίνο 1979.

A. Boal, *Games for actors and non-actors*. Routledge, Λονδίνο 1992.

A. Thorpe, «Casting Matters: Colour Trouble in the RSC's *The Orphan of Zhao*», *Contemporary Theatre Review*, Λονδίνο, τμ.24, τχ. 4 (2014).

American Planning Association, «Community engagement: how arts and cultural strategies enhance community engagement and participation», *Arts and Culture Briefing Papers* τχ. 04 (2001).

C. Makhumula, «Participatory Dramaturgy in Theatre for Development» *Journal of Humanities (Zomba)*, τχ. 23 (2023).

C. Mouffe, *On the political*, Routledge, Αμπικτον 2005.

C. Segal, «Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry», *The Johns Hopkins University Press*, τχ.1 (1983).

D. Massey, *Για το χώρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2018.

Dr K. Devine, *A Drama In Time: The Life of a City*, *Cities In the Digital Age: Exploring Past, Present and Future*, Λονδίνο 2020.

E. Bacon, *Design of Cities*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1974.

E. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, U of California P, Καλιφόρνια 1997.

E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Ernst Books, Λονδίνο (1960), σ. 223.

E. Tolle, *Η δύναμη του τώρα*, Δυναμική της επιτυχίας, Αθήνα 2013.

Ε. Λινάκη, «Πολυκριτηριακό σύστημα καταγραφής και αξιολόγησης των υλικών και άυλων πολιτιστικών πόρων ενός τόπου, για τη διαχείριση της πολιτιστικής κληρονομιάς: η περίπτωση της Άνω Σύρου», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2021.

Eleni Linaki and Konstantinos Serraios, «Recording and Evaluating the Tangible and Intangible Cultural Assets of a Place through a Multicriteria Decision-Making System», *Heritage* (2020), τχ. 23.

Erika Fischer-Lichte, «Culture as Performance», *Modern Austrian Literature*, τχ. 42, τμ. 3 (2009), σ.3.

H. Lefebvre, *The Production of Space*, trans., Donald Nicholson-Smith, Blackwell Publishers, Λονδίνο 1991.

- E. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»
- H. Lehmann, «From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy», *Performance Research*, τχ. 2 τμ. 1 (1997).
- J. H. Lutterbie, «Phenomenology and the Dramaturgy of Space and Place», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, τχ. XVI, τμ. 1 (2001).
- J. Harvie, *Theatre & the City*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2009.
- J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, Random House New York (1961).
- J. Kelleher, *Theatre and Politics*, Palgrave Macmillan, Αγγλία 2009.
- J. Kristeva, *Pouvoirs de /' horreur*, Editions du Seuil, Παρίσι 1980.
- J. Lavrinec, *Urban Scenography: emotional and bodily experience*, Borderland Studies Αμερική 2013, σ. 123.
- J. Luxen, «The Nara document: its achievement and its limits», *Conversaciones*, τχ. 8 (2019).
- J. O Bakke και F. Lindstøl, «Chasing Fleeing Animals – On the Dramaturgical Method and the Dramaturgical Analysis of Teaching», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* τχ. 26 τμ. 2 (2021).
- J. Raban, *Soft City*, Hamish Hamilton Αγγλία 1998.
- J. Remy, J., «Χώρος και κοινωνιολογική Θεωρία. Προβληματική της έρευνας», *Αειχώρος*, Βόλος, τχ. 4 ,τμ.1. (2005).
- J.P. Pontalis, *The Freud Scenario*, Verso, Λονδίνο 1985, σ. 56.
- K. Beswick and J. Javon, «Sounds of the City: Dramaturgy, Space, Identity», *Critical Stages/Scènes critiques, The IATC journal/Revue de l'AICT*, Παρίσι (2021).
- K. Beswick, «Performing site-specific theatre: politics, place, practice», *Theatre and Performance Design*, τχ.1 (2005).
- K. Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Λονδίνο 1960.
- K. Trencsényi και B. Cochrane, *New Dramaturgy*, Bloomsbury Methuen Drama, Λονδίνο 2014.
- L. Dällenbach και Annette Tomarken, «On Narrative and Narratives: II», *Spring*, Λονδίνο 1980, τμ. 11, τχ. 3, σ. 23.
- L. Mumford, «What is a City?», *Architectural Record*, τχ. 82 Αγγλία 1937.
- L. Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*, Harcourt, Brace & World, Αμερική 1961.
- M. Lewicka, «Place attachment, place identity, and place memory: Restoring the forgotten city past», *Journal of Environmental Psychology*, τχ. 28, τμ. 3 (2008).
- M. Lewicka, «Place attachment, place identity, and place memory: Restoring the forgotten city past», *Journal of Environmental Psychology*, τχ. 28, τμ. 3 (2008).
- M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, Λονδίνο (1945).
- P. Makeham, «Performing the City» *Theatre Research International*, Λονδίνο 2005.

- Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»
- P. Makeham, «Performing the City», *Theatre Research International*, τχ. 30 τμ. 2 (2005), σ.150–160
- Performance*, τχ.1 (1999).
- R. Barthes, *Mythologies*, Vintage Publishing, Λονδίνο 2009.
- R. Koolhaas, *The Generic City, S, M, L, XL*, Monacelli, Νέα Υόρκη 1995.
- R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, Λονδίνο 2002.
- R. Tewksbury, «A Dramaturgical Analysis of Male Strippers», *Journal of Men's Studies*, τχ. 2 τμ.4, (1994).
- S. Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis Joan Riviere*, Washington Square Press, Νέα Υόρκη 1952.
- S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Λονδίνο 2010, σ.56.
- S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Λονδίνο 2010.
- S. Kolay, «Cultural Heritage Preservation of Traditional Indian Art through Virtual New-media», *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, τχ. 225 (2015).
- V. Antchak, «City rhythms and events», *Annals of Tourism Research* τχ. 68 (2018).
- V. Hollinger, «A History of the Future: Notes for an Archive», *Science Fiction Studies*, τχ. 37, τμ. 1 (2010).
- Yi-Fu Tuan, *Space and Place: Humanistic Perspective*, στο *Philosophy in Geography*, S. Gale και G. Olsson, Βοστώνη 1979.
- Α. Αλερτάς, «Χωρικότητες του ανοίκειου: η κινηματογραφική ποιητική του Andrei Tarkovsky», διδ. διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο 2017.
- Α. Αραβαντινός, *Πολεοδομικός σχεδιασμός για μια βιώσιμη ανάπτυξη του αστικού χώρου*, Συμμετρία, Αθήνα 2007.
- A. Heller, A., «Cultural Memory», *Identity and Civil Society*, τχ.4 (2001).
- A. Heller, A., «Cultural Memory», *Identity and Civil Society*, τχ.4 (2001).
- Α. Κύρτσης, *Κωνσταντίνος Α, Δοξιάδης*, Ίκαρος, Αθήνα 2006.
- Α. Κωνσταντινίδης, *Για την Αρχιτεκτονική*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Κρήτη 2001.
- Α. Λιάκος, *Αποκάλυψη, ουτοπία και ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*, Πόλις, Αθήνα 2012.
- Α. Σαρηγιάννης, «Αρχιτεκτονικές Ματιές - «Χάρτα της Αθήνας» και το ιστορικό της πλαίσιο (B μέρος)», Πανεπιστημιακές εκδόσεις, Αθήνα 2011.
- Α. Τζάκου, «Geopoetics: μια παραστατική πρακτική έρευνας σώματος και τοπίου», *Σκηνή*, τχ. 12 (2020).
- B. Garner και B. Stanton, *Urban landscapes, theatrical encounters: Staging the city* στο «Land/Scape/Theatre», επιμ. Jf Fuchs and U. Chaudhuri, Ann Arbor: University of Michigan Press, Λονδίνο 2002.

- Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»
- Β. Αυδίκος, «Ο ΧΩΡΟΣ ΩΣ ΣΧΕΣΗ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ», *Γεωγραφίες*, τχ. 17 (2010).
- Β. Παπαδάκης, «Embracing Otherness», εργασία μαθήματος: Το Δράμα του σώματος. Ιστορία και Θεωρία της Performance, ΕΚΠΑ, 2023.
- Δ. Πικιώνης, *Κείμενα*, Αθήνα, Εστία 2004, σ.56.
- Ε. Sakellaridou, «New Faces for British Political Theatre», *Studies in Theatre and*
- Ε. Γερογιάννη, «Χωρο-γραφίες του πολιτικού: ελληνικές περφόρμανς του '70 και του '80 και δημόσιος χώρος», Ασίνη Αθήνα [χ.χ.].
- Ε. Γερογιάννη, *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, FUTURA, Αθήνα 2019.
- Ε. Λινάκη, «Άυλοι και Υλικοί Πολιτιστικοί Πόροι της Άνω Σύρου. Μία πρότυπη πολεοδομική μελέτη», διπλ. εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Η. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Παρίσι 2002.
- Ι. Μήτρου, Ασυνείδητο και τέχνη, Η τέχνη ως φορέας του ασυνειδήτου. Το άορατο ως παραστάσιμο, σ,7. [https://www.academia.edu/42060728/\[9/2/2024\]](https://www.academia.edu/42060728/[9/2/2024])
- Ι. Στεφάνου, *Η φυσιογνωμία της ελληνικής πόλης*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις ΕΜΠ, Αθήνα 2000.
- Κ. Doxiadis, *An introduction to the Science of Human settlements*, Hutchinson, Λονδίνο 1968.
- Κ. Θεολόγου, «Η αξία της μνήμης για μια κοινωνία», *Intellectum*, τχ. 3 (2007).
- Κ. Λάμπος, *Άμεση Δημοκρατία και Αταξική Κοινωνία*, Νησίδες, Αθήνα 2012, σ.112.
- Λ. Τερματζίδου, «Το μετα-ανθρώπινο σώμα στη σύγχρονη τέχνη των μέσων και της performance», Διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Κατερίνη 2018
- Μ. Grotta, *Baudelaire's Media Aesthetics The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, 1st ed. Bloomsbury Academic, Αγγλία 2015.
- Μ. Patterson, *Strategies of Political Theatre Post-War British Playwrights*, Cambridge, Λονδίνο 2003.
- Μ. Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2010.
- Μ. Μαντούβαλου, *Στρατηγική για τους δημόσιους και τους ελεύθερους χώρους στην Αθήνα*, Πυρφόρος Αθήνα (1998).
- Ν. Σινίσογλου, *Γνωστική. Στοιχεία φιλοσοφίας. Θεόφιλος Καΐρης*. Ευρασία, Άνδρος 2008.
- Ο. Ζιρώ, *Το κοιμητήριο: η περιφραγμένη μνήμη και η αφήγηση του θανάτου* στο «η Μνήμη, Το Μουσείο το μουσείο και η πόλη. Η Αρχιτεκτονική Των Μουσείων Του Δημήτρη Φατούρου», Πάτρα 2013.
- Π. Μπούσκα, «Το Ανοίκειο: μια ψυχαναλυτική μελέτη στον Κινηματογράφο», διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016.
- Π. Πάγκαλος, *Ο αρχιτέκτονας ως τεχνικός-επιστήμονας της μνήμης* στο «Μνήμη-Μουσείο-Πόλη. η Μνήμη, Το Μουσείο Και η Πόλη. Η Αρχιτεκτονική Των Μουσείων Του Δημήτρη Φατούρου», Πάτρα 2013.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Σ. Σταυρίδης, *Μνήμη και Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο του χώρου*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.

### Ηλεκτρονικές πηγές

[χ.σ.], «Αναπαράσταση», μια περιπατητική περφόρμανς στο κέντρο της πόλης από την ομάδα Geopoetics, εφ. *Fast Art* 26 Μαρτίου 2016 [<https://www.catisart.gr/anaparastasi/>, (24/01/2024)]

[χ.σ.], «Αναπαράσταση», μια περιπατητική περφόρμανς στο κέντρο της πόλης από την ομάδα Geopoetics, εφ. *Fast Art* 26 Μαρτίου 2016 [<https://www.catisart.gr/anaparastasi/>, (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Documenta 14*», [χ.χ.] [<https://www.documenta14.de/gr/news/25596/closing> (25/01/2024)]

[χ.σ.], «Fast Forward Festival 4», [χ.χ.] [<https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4/> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*FFF4 | Piraeus / Heterotopia*», [χ.χ.] [<https://www.onassis.org/el/whats-on/fast-forward-festival-4/fff4-piraeus-heterotopia> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu/remake/> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ*», [χ.χ.] [<https://thereceptionathens.eu/tothauma/> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Μαίρη Ζυγούρη*», [χ.χ.] [<https://www.documenta14.de/gr/artists/11541/mary-zygouri> (22/01/2024)]

[χ.σ.], «Μια «*Επίσκεψη*» αγάπης στην Αθήνα με τον Αλέξανδρο Μιστριώτη», εφ. *Euronews* [χ.χ.] [<https://gr.euronews.com/2017/04/26/athina-episkepsi-alexandros-mistriotis> (24/01/2024)]

[χ.σ.], «*Το Περικύκλωμα: Κοκκινιά 1979-Κοκκινιά 2017 Μ.Κ/Μ.Ζ*», [χ.χ.] [<https://www.enpeiraiei.gr/news/performance-perikykloma-kokkinias/> (22/01/2024)]

[χ.σ.], «*Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε* », *Εθνικό Θέατρο*, [χ.χ.], [[https://www.nt.gr/el/events/repertory/christmastales/topografia\\_thanatou](https://www.nt.gr/el/events/repertory/christmastales/topografia_thanatou) (22/01/2024)].

[χ.σ.], «*Τοπογραφία θανάτου ή Ας μην ξεχάσουμε*»: ‘Ενας περίπατος σε δρόμους που ποτίστηκαν με αίμα νέων ανθρώπων », εφ. *Τα Νέα* 07 Νοεμβρίου 2022, [<https://www.tanea.gr/2022/11/07/lifearts/culture/topografia-thanatou-i-as-min-ksexasoume-enas-peripatos-se-dromous-pou-potistikan-me-aima-neon-anthropon/> (22/01/2024)].

[χ.σ.], *Day Out of Time*, [χ.χ.] [[https://aefestival.gr/festival\\_events/vitoria-kotsalou-2017-2/](https://aefestival.gr/festival_events/vitoria-kotsalou-2017-2/) (23/01/2024)]

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

[χ.σ.], Αυλαία για το φεστιβάλ της Πειραματικής του Εθνικού για τον ελληνικό Εμφύλιο, 4 Απριλίου 2016 [<https://www.in.gr/2016/04/04/culture/aylaia-gia-to-festibal-tis-peiramatikis-toy-ethnikoy-gia-ton-elliniko-emfylio/> (24/01/2024)]

[χ.σ.], Πειραματική Σκηνή -1 Πλατφόρμα νέων δημιουργών: «Θέμα Εμφύλιος» Πρόγραμμα 30 Μαρτίου - 3 Απριλίου 2016, 22 Μαρτίου 2016 [<https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1862> (24/01/2024)]

Athens in poem, «VIDEOS/Επίσκεψη του Αλέξανδρου Μιστριώτη», 21 Σεπτεμβρίου 2020 [<https://athensinapoem.com/2020/09/21/alexandrosmistriotis/> (24/01/2024)]

D.Wiltshire, «Review: The Culture of Cities», [<http://students.bath.ac.uk/ab0dw/bookreview.htm> (10/1/2024)].

J. Sjoberg και J. Hughes, «Practice as Research» [<https://www.methods.manchester.ac.uk/themes/qualitative-methods/practice-as-research/> (24/01/2024)].

Linda Candy, Practice Based Research: a Guide, 2006 στο [<https://www.researchgate.net/directory/publications> (24/01/2024)].

Α. Μποζώνη, Τα Δεκεμβριανά σε μια συγκλονιστική περφόρμανς στο Σύνταγμα, εφ. *The Toc*, 12 Απριλίου 2016 [<https://www.thetoc.gr/politismos/article/ta-dekembriana-se-mia-sugklonistiki-performans-sto-suntagma> (24/01/2024)]

Δ. Ζευκίλη, « «Ωρα για ιστορία» από τη Μαίρη Ζυγούρη στη documenta 14, ναι, αλλά με ποιούς όρους;», εφ. *Αθηνόραμα*, 11 Απριλίου 2017, [[https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora\\_gia\\_istoria\\_apo\\_ti\\_mairi\\_zugouri\\_sti\\_documenta\\_14\\_nai\\_alla\\_me\\_poious\\_orous\\_/\(22/01/20240\)](https://www.athinorama.gr/texnes/2520842/ora_gia_istoria_apo_ti_mairi_zugouri_sti_documenta_14_nai_alla_me_poious_orous_/(22/01/20240))]

Ε. Δρίβα, «Τοπόσημα κρατικής καταστολής στην Αθήνα», εφ. *Docville* 20 Νοεμβρίου 2022, [<https://www.documentonews.gr/article/toposima-kratikus-katastolis-stin-athina/> (22/01/2024)]



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Συνέντευξη Μπρικένα Γκίστο

#### **1. Πως ξεκίνησε η ιδέα της παράστασης? Πόσο χρόνο πήρε?**

Η ιδέα ξεκίνησε από το Γενάρη, συνήθως οι προτάσεις κατατίθενται Γενάρη, καλή ώρα! Ήταν πολύ αλλοπρόσαλλος ο τρόπος που ήρθε αυτή η έμπνευση, γιατί εγώ ετοιμάζα να καταθέσω για άλλη πρόταση. Είχα μαζέψει, στήσει το υλικό μου και έλεγα πολύ ωραία. Αφορούσε πάλι την συνεργασία μου με κωφά άτομα, με ποίηση που με απασχολούσε και κάπως είχα βρεθεί. Δεν ξέρω τι συνέβαινε πολιτικά εκείνες τις ημέρες που με είχε έτσι λίγο φέρει σε μια αμηχανία. Έψαχνα, διάβαζα κλπ. Δεν θυμάμαι. Προσπαθώ να googλάρω να δω τι συνέβη το Γενάρη του 21, καθημερινά. Τι συνέβαινε στην Αθήνα για να πω ότι: Τρελάθηκα, ξέρω γω! Θα την αλλάξω την πρόταση και άρχισα να διαβάζω για το πολιτικό θέατρο στην Ελλάδα και επίσης τα πολιτικά, τα θεατρικά κείμενα που ασχολούνταν με πολιτικά. Όχι μόνο, τα ανεβάσματα. Τα ίδια τα θεατρικά έργα που σχετίζονται με την πολιτική της χώρας και βρέθηκα πολύ απρόσμενα, απλώς googλάροντας στο Google Scholar, πάνω σε μια διατριβή, σε μια διδακτορική έρευνα, που είχε να κάνει με τα θεατρικά κείμενα που αφορούσαν πολιτικά γεγονότα στην πόλη και ξεκίνησα να το διαβάζω έτσι λίγο μόνο περιλήψεις και τέτοια, τις εισαγωγές και βρέθηκα στην ιστορία της Ηλέκτρας Αποστόλου, που μέχρι τότε απλά ήξερα ότι ήταν ένα πολιτικό πρόσωπο. Δεν ήξερα ακριβώς την ιστορία της. Και με συγκλόνισε. Δηλαδή διάβασα που ήταν από 15 χρονών επαναστάτρια, γυναίκα. Άρχισα εγώ να ψάχνω στο χάρτη και βρήκα ότι το αστυνομικό τμήμα που είχε βασανιστεί, ήταν στη Βικτωρία και καθώς διάβαζα παράλληλα, είχα ανοίξει το google maps, έκανα μια πινέζα και λέω: Α! Κοίτα να δεις ήταν στη Βικτώρια και Κοίτα να δεις εδώ πέρα έχει δολοφονηθεί ο Γρηγορόπουλος και Κοίτα πιο εκεί, έγινε και ο Ζακ και άρχισα να μεγαθύνω λίγο το χάρτη και να βλέπω τι έχει συμβεί στο κέντρο της Αθήνας. Μετά προφανώς υπήρχαν και ιστορίες και εκτός Αθηνών και σε όλη τη χώρα και κάπως έτσι προέκυψε. Δηλαδή μέσα από την ιστορία της Ηλέκτρας Αποστόλου, μέσα από μια τυχαιότητα που κάπως με εντρίγκαρε να διαβάσω. Δηλαδή μέσα σε πάρα πολύ λίγη ώρα ήρθε η έμπνευση για τις πολιτικές δολοφονίες και δη κρατικές δολοφονίες, με την εμπλοκή των κρατικών μηχανισμών, όπως η αστυνομία. Και άρχισα να ψάχνω τα κοινά σημεία αυτών των ανθρώπων, που ένα κοινό σημείο ήταν ότι υπήρχε εμπλοκή κράτους, κρατικού μηχανισμού η αστυνομίας κλπ., ότι ήταν νέοι όλοι, ειδικά το στοιχείο της νεότητας ήταν ένα βασικό συστατικό της ιδέας. Ότι κατά κάποιο τρόπο όλοι τους ήταν ενεργοί πολιτικά, κατά μια έννοια. Ακόμη και ο Γρηγορόπουλος που ήταν τυχαίο. Δεν τον δολοφόνησαν γιατί ήταν συνδεδεμένος, ως πολιτικό πρόσωπο. Παρόλα αυτά φέρει κάτι το ήταν ένα 15χρονο στα Εξάρχεια, όλο αυτό που φέρουν τα Εξάρχεια με τα δεκαπεντάχρονα, το στερεοτυπικό ότι είναι αναρχικοί άρα ας επιτεθούν οι μπάτσοι. Δηλαδή όλα τα σημεία φαίνονταν να έχουν ένα χαρακτήρα οι ίδιοι οι ήρωες αλλά και

σημεία της πόλης που και πάλι ήταν βαμμένα με πολιτικά, ζητήματα εξυγίανσης. Γιατί οι δολοφονίες που γίναν. Αυτή που αφορούσε την Ηλέκτρα Αποστόλου ήταν όλοι εν μέσω πολέμων, με μια κουμουνίστρια κλπ και όλα τα υπόλοιπα ήταν είτε σε εξεγέρσεις του Πολυτεχνείου, είτε σε πορείες, ήταν άτομα που ήταν ενεργά πολιτικά. Αλλάζω την πρόταση, καταθέτω την καινούργια και με αυτό το ρίσκο. Δηλαδή εγώ πίστευα κάπως δεν θα την πάρουν. Ήταν τόσο τολμηρή για εμένα η σύνταξη της πρότασης, που έλεγα το κάνω γιατί θέλω στο Εθνικό Θέατρο να παίξει κάτι τέτοιο και με ρίσκο ότι καθαρά δεν θα με πάρουν. Σαν να το όφειλα στον εαυτό μου και στους νέους. **Μόνη σου? Δεν είχες κάποιον στο νου σου.** Είχα στο νου μου συνεργάτες. Ήμουν και με τον τότε σύντροφό μου, που με βοήθησε πολύ και στη σύνταξη της πρότασης και στο υλικό που έψαχνα για να το συντάξω, οπότε κάπως με βοήθησε σε ένα σημείο. Και φυσικά η Ιωάννα η Λούτσιου, η φίλη μου που είναι και δραματουργός και συνεργάτης στη σκηνοθεσία, η οποία βοήθησε σε μεγάλο βαθμό και μετά. Δηλαδή αφού αποδέχτηκαν την πρόταση, όταν μπήκαμε σε όλο το ερευνητικό κομμάτι, για να γραφτεί το κείμενο. Οπότε ουσιαστικά στέλνω την πρόταση το Γενάρη. Νομίζω κάπου, πρέπει να ήταν Απρίλιος – Μάρτιος- Μάιος, εγκρίθηκε τέλος πάντων, οπότε όλη η έρευνα σε επίπεδο στησίματος κανονικής έρευνας για να μαζευτεί το υλικό, για να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε ποιες είναι οι ερωτήσεις, πως θα φτιαχτεί το κείμενο, γιατί δεν υπήρχε κείμενο ξεκίνησε νομίζω από το Μάιο. Η συλλογή υλικού.

## 2. Πως προέκυψε το κείμενο αρχικά και σε σχέση με τη χωρική διάσταση

Το κείμενο προκύπτει μέσω έρευνας και πολλές συνεντεύξεις, πολύ δημοσιογραφικό υλικό, κυρίως από δίκες, δηλαδή όλα αυτά τα δημοσιογραφικά που έχουνε και βασίζονται. Δηλαδή τη δίκη της Χρυσής Αυγής, για την εμπλοκή του Φύσσα ως πρόσωπο, για το Ζακ όλο αυτό σαν δημοσιογραφικό υλικό. Δηλαδή ήταν κατά βάση, άρθρα δημοσιογραφικά. Για την παλαιότερη εποχή, Χούντα και Πολυτεχνείο ήταν αρχειακό υλικό από τις βιβλιοθήκες, όλο αυτό το ιστορικό υλικό, τα ιστορικά ντοκουμέντα. Συνεντεύξεις κάναμε πάρα πολλές με δικηγόρους, δημοσιογράφους, με έναν ιστορικό και με συγγενείς και φίλους των θυμάτων.

Υπήρχαν δυο δραματουργικοί άξονες. Ο ένας άξονας ήταν όλο αυτό το ιστορικό περιεχόμενο των προσώπων και οι ιστορίες των προσώπων και το δεύτερο ήταν το στοιχείο της πόλης. Οπότε εμείς πήγαμε, κάναμε βόλτες με την Ιωάννα, φύγαμε από τις ιστορίες των ανθρώπων και κάναμε μια βόλτα. Εγώ είχα φτιάξει μια διαδρομή. Μάλλον είχανε φτιαχτεί δυο-τρεις διαδρομές. Στην αρχή ήταν δίωρη, έφτανε μέχρι το Σύνταγμα, αλλά για τεχνικούς λόγους και πρακτικούς, την μικρώναμε και για το θέατρο που μας είπαν ότι πρέπει να είναι μικρότερη. **Με τα ίδια πρόσωπα;** Και με άλλα πρόσωπα και με πρόσωπα που εν τέλει τα κρατήσαμε στην αφήγηση μας, αλλά δεν βρεθήκαμε ποτέ στο τόπο. Δηλαδή ο Κουμής και η Κανελοπούλου, δυο νέοι που δολοφονήθηκαν και αυτοί σε πορεία για την 17<sup>α</sup> Νοέμβρη, ήταν στο Σύνταγμα. Αυτό το σημείο της διαδρομής που θα πηγαίναμε στην περιοχή, απλά το εντάξαμε στην αφήγηση. Οπότε στήσαμε ένα χάρτη της διαδρομής, οπότε να είναι και compact. Να μπορεί να

ξεκινάει από το θέατρο και να καταλήγει κάπου. Χωρίς να χρειάζεται να επιστρέψεις στο θέατρο. Να καταλήγει και να φεύγουν από εκεί οι θεατές. **Δεν θέλατε να είναι κυκλικό?** Στην αρχή εγώ είχα σκεφτεί ότι θα είναι κυκλικό. Αλλά όταν βγήκαμε την βόλτα μας, είδαμε ότι δεν χρειαζόταν, ότι δεν υπήρχε η ανάγκη της επιστροφής και είχε πολύ περισσότερο ενδιαφέρον να αφήσεις μετά το θεατή να περιηγηθεί, να γυρίσει μόνος του ή να επιλέξει τον τρόπο που θα επιστρέψει είτε στο θέατρο, είτε όπου θέλει να φύγει. Να μην κάνουμε τον κύκλο ότι είμαστε εδώ. Να τον αφήνεις στην πόλη, να κάνει ότι θέλει, ακόμη και στο σημείο που τελειώνει η παράσταση. Οπότε κάναμε μια πρώτη βόλτα με το χάρτη μας, στα σημεία, αλλά χωρίς να μιλάμε καθόλου. Δηλαδή είπαμε από εδώ θα καταλήξουμε εκεί και θα παρατηρήσουμε την πόλη. Θα παρατηρήσουμε αυτά τα σημεία και θα δούμε ποια είναι η δική μας ανάγκη ου δημιουργείται όταν βρισκόμαστε σε αυτά τα σημεία και τι άλλο παρατηρούμε για να δούμε ότι αυτό θα βοηθήσει στη δραματουργία. Και αφού κάναμε αυτές τις βόλτες, ειδικά στην πρώτη, που δεν μιλούσαμε κιόλας, ήταν πραγματικά συγκλονιστικό. Το θυμάμαι τώρα και ανατριχιάζω γιατί μόνο και μόνο που για πρώτη φορά πήγαμε πολύ συνειδητά σε αυτούς τους χώρους και συνειδητοποιήσαμε ότι ήταν τόσο πολλοί, τόσο κοντά και σε εμάς. Υπήρχαν κάποιιοι που ήταν του 70 και του 80, αλλά υπήρχαν και κάποιιοι που ήταν νεότερη ιστορία. Που ήμασταν και εμείς εν ζωή και τα ζήσαμε και θυμηθήκαμε τους εαυτούς μας και τις εαυτές μας, πως ήμασταν σε εκείνες τις χρονικές συγκυρίες. Και απλά φτάσαμε στο σημείο του Γρηγορόπουλου που τελείωνε η διαδρομή μας και κλαίγαμε. Χωρίς να έχουμε πει τίποτα, απλά περπατώντας αυτή τη διαδρομή, σταθήκαμε εκεί και λέμε: Εντάξει, δεν θα επιστρέψουμε. Γιατί είχαμε πει: Τελειώνει στο Γρηγορόπουλο και μετά επιστρέφουμε στο θέατρο. Και η συνειδητοποίηση μας ήταν ότι εδώ τελειώνει. Και δεν υπήρχε καν κείμενο, δεν υπήρχαν άνθρωποι. Υπήρχαμε απλά εμείς περπατώντας σε αυτό το χώρο. Και κάπως έτσι καθίσαμε σε ένα καφέ εκεί και είπαμε πολύ ωραία. Εσύ τι παρατήρησες; Εγώ τι παρατήρησα; Εσύ τι ανάγκη έχεις; Και καταλήξαμε σε αυτή τη βασική ανάγκη του πως δημιουργούνται τα ονόματα στους δρόμους. Ποιος τιτλοφορεί τους δρόμους; Ποιος δημιουργεί μνημεία; Ποιος έχει την ανάγκη να δημιουργήσει μνημείο και πως η ανάγκη των συλλογικοτήτων και του κόσμου, δηλαδή των ατόμων της κοινωνίας των πολιτών, επηρεάζει την εξουσία, η οποία ουσιαστικά εγκαθιδρύει τη μνήμη. Και δημιουργήθηκε αυτή η ανάγκη να δώσουμε φωνή στη συλλογικότητα, που προσπαθεί να φέρει το νέο. Ας πούμε το όνομα του Γρηγορόπουλου σε δρόμο, δεν είναι ο Δήμος Αθηναίων που μετονόμασε το δρόμο σε Γρηγορόπουλο. Η Γλάδστωνος, ακόμη έτσι λέγεται. Δεν λέγεται Zackie Oh. Αυτές οι παρεμβάσεις, οι πολιτικές παρεμβάσεις και συλλογικές παρεμβάσεις που εγκαθιδρύουν την μνήμη και την ιστορία. Είδαμε ότι υπάρχει μια διαστρέβλωση της ιστορίας. Αισθανθήκαμε την ανάγκη να επικεντρωθούμε σε αυτό. Να ειπωθεί η ιστορία, όπως έχει συμβεί. Με μια κριτική στα μέσα του πως φέρουνε το γεγονός, το στερεοτυπικό, το «δολοφονήθηκε για το ποδόσφαιρο», με το Φύσσα. Το «αναρχικός» για το Γρηγορόπουλο. Το «ναρκομανής» για το Ζακ. Όλη αυτή η διαστρέβλωση θέλαμε να υπάρχει η ανάγκη του να

κατηγορήσουμε με μια έννοια, με μια κριτική διάθεση του κοιτάζετε πως είναι το αφήγημα. Κοιτάζετε ποια είναι η πραγματικότητα. Πως εν τέλει στην ιστορία, κοιτώντας στο παρελθόν, αυτό το αφήγημα ποτίζεται και στο χώρο. Στον δημόσιο χώρο. Και πως τελικά. Ο δρόμος Παύλου Φύσσα που είναι πλέον στο Κερατσίνι, είναι νομότυπο. Είναι κανονικά. Αλλά γιατί; Γιατί ο Δήμος Κερατσινίου έχει κάποια πολιτικά χαρακτηριστικά, που έχει κι αυτό τη σημασία του. Του πως αυτό αναγνωρίζεται και η ιστορική υπόσταση των προσώπων που μπορούν να φέρουν ιστορία.

### **3. Σας βοήθησαν? Συγγενής θύματος, φίλος?**

Ναι, ναι. Η μαμά του Ζακ, ήρθε και σε πρόβα. Μίλησε με τους ηθοποιούς. Την καλέσαμε. Και η κυρία Μάγδα και η αδερφή του. Συζητήσαμε πάρα πολύ. Και οι φίλοι του, μας έδωσαν δωρεάν τα δικαιώματα γιατί βάλαμε και ένα τραγούδι του Φύσσα στην παράσταση. Μα στήριζαν πάρα πολύ σε οτιδήποτε χρειαζόμασταν από υλικό. Ακόμη και πρόσωπα για να έρθουμε σε επαφή, για να συζητήσουμε μαζί τους. Πολύ μεγάλη στήριξη από το pressproject. Από την ομάδα του pressproject, τη δημοσιογραφική. Οι οποίοι μας παραχώρησαν υλικό, άρθρα, συνεντεύξεις κλπ. για να γράψουμε το κείμενο μας.

### **4. Γιατί στον δημόσιο χώρο?**

Αυτό ήταν βασικό. Το πιο βασικό ήταν το ζήτημα της εγκαθίδρυσης της μνήμης. Δηλαδή για αυτό και ο τίτλος της παράστασης λέει Ας μην ξεχάσουμε. Μιλούσα με μια φίλη και συνειδητοποιούσα, θέτοντας τους δικούς μου προσωπικούς όρους με αυτή τη δουλειά και διαβάζοντας πάρα πολύ για την αρχιτεκτονική του χώρου, τη συλλογική μνήμη, τον δημόσιο χώρο. Το πώς φέρει ο δημόσιος χώρος στην πραγματικότητα την ιστορία, συνειδητοποίησα ότι το μνημείο είναι μια επιτέλεση. Δηλαδή, το πώς δημιουργούμε μνημεία, είναι πολύ βιωματικό. Δηλαδή η ίδια η παράσταση, πραγματικά αποτέλεσε ένα μνημείο, το οποίο μπορεί να μην είναι στατικό, μπορεί να μην είναι εκεί, που φαντάσου. Χάρηκα, συγκινήθηκα που με πήρες γιατί σημαίνει ότι κάτι σου δημιούργησε εσένα βιωματικά.

### **5. Πως εξελίχθηκαν οι πρόβες. Ξεκινάτε μέσα και βγαίνετε έξω και υπήρχαν αντιδράσεις?**

Ξεκινήσαμε τις πρόβες ή 10 ή 12 Οκτώβρη και η παράσταση ήταν 18 Νοέμβρη. Και αυτό ήταν συγκλονιστικό γιατί μια από τις δολοφονίες είχε γίνει 18 Νοέμβρη και ήμασταν εκεί την ημέρα. Δηλαδή ήταν σαν να κάναμε στο χώρο εκείνο μνημόσυνο στο πρόσωπο. Ξεκινάμε μέσα. Είχαμε οργανώσει το πρόγραμμα μας, ώστε να έχουμε μια βδομάδα μέσα, δηλαδή να εξερευνήσουμε όλο το υλικό μας, γιατί το κείμενο γράφτηκε δυο τρία draft, πριν έρθουν οι ηθοποιοί, αλλά είχαμε αφήσει ένα περιθώριο όπου θα δίναμε το υλικό στους ηθοποιούς και θα επιλέγανε και αυτοί επειδή οι συνεντεύξεις ήταν πάρα πολλές. Θέλαμε να δώσουμε το χώρο στους ηθοποιούς, γιατί ήταν όλοι νέοι ηθοποιοί στην ηλικία μας, που βιώσανε και έτσι τους δώσαμε κάποια μέτρα ελευθερίας να ειπωθούν και πράγματα που θα επιλέξουν εκείνοι. Οπότε δώσαμε τις συνεντεύξεις, τις οποίες κάναμε απομαγνητοφώνηση κλπ., αρχαιακό υλικό, τις

ιστορίες, αλλά δώσαμε και το περιθώριο αν κάποιος έχει κάτι, μια ιστορία που θέλει να μοιραστεί, που θέλει να την εντάξουμε κάπως. **Όπως η κοπέλα που είπε διάβαζα;** Αυτό το αφήσαμε ούτως ή άλλως ανοιχτό. Ότι θα είχε πολύ ενδιαφέρον να πούμε πράγματι, ο καθένας μας που βρισκόμασταν στην πιο πρόσφατη ιστορία που ήμασταν έφηβοι και εμείς. Και είπαμε πραγματικά την ιστορία ο καθένας. Τη δική του. Και δώσαμε φυσικά το δικαίωμα, αν κάποιος δεν θέλει να χρησιμοποιήσει το προσωπικό του βίωμα να χρησιμοποιήσει μια άλλη ιστορία, αλλά να είναι σε αυτό το πλαίσιο. Υπήρχε ένα draft, ένα Google Drive, με όλο το υλικό, το βιβλιογραφικό, με συνεντεύξεις, με τα βίντεο, με ντοκιμαντέρ, που μπορούσαν οι ηθοποιοί να δουν, να ανατρέχουν και να προσθέσουν και οι ίδιοι. Και όταν φέραν τις δικές τους επιλογές, τα εντάξαμε στο κείμενο. Που ήταν και πολύ ωραίες επεμβάσεις. Ας πούμε τονίστηκε ότι δεν υπήρχαν πολλές γυναικείες φωνές. Δεν γινόταν μεγάλη αναφορά στις γυναίκες που έχουν δολοφονηθεί. Οπότε προσθέσαμε αυτό το στοιχείο. Μια βδομάδα μέσα. Μετά όλες οι πρόβες, οι υπόλοιπες, ήταν έξω. Ξεκινήσαμε χωρίς κείμενο. Κάναμε ξανά αυτή τη βόλτα με τους ηθοποιούς, χωρίς τα κείμενα μας. Ότι παρατηρούμε τους χώρους. Βλέπουμε τι νιώθετε και εσείς. Οπότε περάσαμε μια τέτοια διαδικασία στην αρχή. Μετά βγήκαμε με τα κείμενα στα χέρια, αλλά με χαμηλή φωνή για να ενδυναμωθούν πρώτα οι ηθοποιοί και να πουν αυτές τις λέξεις, αυτά τα λόγια στον δημόσιο. Οι πρόβες μας ήταν πρωινές και είχαμε ζητήσει, την τελευταία βδομάδα να είμαστε βραδινές ώρες για να δούμε ακριβώς την συνθήκη της παράστασης. Οπότε ήταν κατά βάση πρωί, 10-11. Και όλη μας η πρόβα η πεντάωρη, με το διάλειμμα της ήταν στο δρόμο. Το οποίο είχε πολύ δεν ενδιαφέρον γιατί βλέπαμε και οι ηθοποιοί πως βίωνανε αυτό το ξεγύμνωμα στον δημόσιο χώρο, που δεν έχεις την ασφάλεια των τεσσάρων τοίχων για να μπορέσεις να εκφραστείς. Οπότε υπήρχε στην αρχή μια εγκράτεια. Έβλεπες στο περιβάλλον έξω στην αρχή το: Τι γίνεται εδώ; Παρόλο που ενημερώναμε. Δηλαδή είχαμε την υπεύθυνη σκηνής, που έλεγε: Είμαστε από το Εθνικό Θέατρο. Κάνουμε πρόβα. Οπότε να ξέρετε ότι εδώ θα είμαστε κάθε μέρα. Και κάπως έτσι δημιουργήθηκε με ορισμένες γειτονιές, μια σχέση και ξέρανε ότι είναι τα παιδιά, κάνουν πρόβα και περνάνε σήμερα. Αλλά στο σημείο δολοφονίας του Ζακ, ήταν πολύ δύσκολο. Δηλαδή αυτό το σημείο μέχρι και όταν κάναμε την παράσταση, ήταν πολύ αρνητικό. Ήταν εχθρικά σε όλες μας τις πρόβες. Ήταν εχθρικά από έξω, αλλά από τους ηθοποιούς είχαν δυναμώσει τόσο πολύ που πραγματικά είχαν επανακοινοποιηθεί το χώρο. Σαν να διεκδικήσαμε ξανά το χώρο, ώστε εμείς να μη τον κάνουμε εχθρικό. Και αυτός ήταν ένας λόγος που και εγώ όταν σκεφτόμουν τη δομή της παράστασης, ήθελα σε αυτό το σημείο να είναι το πάρτι. Δηλαδή και για το Ζακ, που θα ήθελε να είναι πιο πολύχρωμο. Πιθανότατα. Αλλά και γιατί ήταν. Να μην τα βάλουμε σε στοιχεία βιαιότητας πιο ήταν το πιο βίαιο. Όλα ήταν τραγικά βίαια. Αλλά αυτό, επειδή είχε το βίντεο. Δηλαδή όλος ο κόσμος ξέρει αυτή τη βιαιότητα, το πώς έγινε, το πώς ποτίστηκε αυτός ο χώρος. Θέλαμε κάπως να έρθει αυτός ο αέρας της μνήμης. Ότι ναι θυμόμαστε τι βία υπήρξε εδώ, αλλά ο άνθρωπος που δολοφονήθηκε εκεί, ως πλέον μια φιγούρα, μια περσόνα κινηματική, είναι αυτό το φως το

οποίο δεν χρειάζεται να είναι με ποδοβολητά. Δεν χρειάζεται να σκοτώσουμε τους φασίστες. Που υπάρχει προφανώς αυτό. Που υπάρχει. Υπάρχει μια αγριότητα και ανάγκη για αντεπίθεση, αλλά ο Ζακ ήταν ένας τρυφερός άνθρωπος. Δεν θα απαντούσε με βία. Οπότε συμβολικά, τιμώντας τα πρόσωπα, πως φανταζόμασταν και εμείς ότι θα ήθελαν και εκείνοι.

#### 6. Δυσκολίες της παράστασης

Δυσκολίες, σαφώς και οπτικοακουστικά και ζητήματα ήχου, τα οποία στην αρχή. Θέλαμε να έχουν χειλόφωνα οι ηθοποιοί και ηχεία με τα οποία θα μπορούσαν, να τους ακούει περισσότερο ο κόσμος και να μην ήταν αυτό με το ένα ηχείο και τα μικρόφωνα. Γενικά είχαμε κάποια τεχνικά ζητήματα, τα οποία δεν λύθηκαν 100% με το Εθνικό. Αλλά εν τέλει έγινε μια προσαρμογή της παράστασης. Με το να είχαν τα μικρόφωνα, εγώ σκεφτόμουν να έχουν μεγαλύτερη ελευθερία, οπότε θα ήταν κάπως διαφορετικά. Όλο αυτό το τεχνικό μας περιόρισε σε κάποια ζητήματα. Σίγουρα κάναμε πολύ μεγάλη εξάσκηση στον δημόσιο χώρο, του πως μπορούμε να είμαστε ανοιχτοί σε αυτό που θα προκύψει. Οπότε ακόμη και το κείμενο και η γραμμή η σκηνοθετική της απεύθυνσης των ηθοποιών και απέναντι στους θεατές. Ήταν ένα βασικό του ότι είμαστε όλοι μαζί τώρα. Και δεν είναι οι ηθοποιοί και οι θεατές. Αλλά είμαστε όλοι και πορευόμαστε να πάμε να δούμε κάποια πράγματα. Να περάσουμε, μια διαδρομή μαζί. Οπότε και η αίσθηση αυτού του πάμε, της φροντίδας των ανθρώπων που είναι εκεί. Του να μην είναι κάποιος πιο μακριά. Χωρίς πίεση, φυσικά. Γιατί ο καθένας θέλει και το χώρο του και να συνειδητοποιήσει εκείνη την ώρα του που βρίσκεται. Μπορεί να θέλει μια απόσταση. Οπότε υπήρχε αυτή η φροντίδα του κοινού, να είναι μαζί, να νιώθει ότι είμαστε εδώ κοντά. Ότι είμαστε ασφαλείς όλοι μαζί, αλλά να έχει και την ελευθερία του να πάει πίσω γιατί δεν αντέχει, να παίρνει μια ανάσα, να μπορεί να είναι απέναντι, αλλά να τον καλούμε και να του λέμε ότι είμαστε εδώ όλοι μαζί. **Αντέδρασε κανείς?** Στο σημείο του Ζακ, μια φορά μας πέταξαν και ένα μπουκάλι γυάλινο, το οποίο ήταν και επικίνδυνο. Εκεί ήταν. Που μέχρι τότε σε εκείνη την περιοχή, ένα καφέ συνέχισε δυνάμωνα τη μουσική. Με το που φτάναμε εκεί έβαζε τα ηχεία στο τέρμα. Και πήγαινε η ασφάλεια μας και τους έλεγε: «Σας παρακαλούμε, χαμηλώστε λίγο τη μουσική, για να συνεχίσει η παράσταση». Αυτό ήταν μια αντίδραση. Μια άλλη αντίδραση, την ίδια μέρα όταν φτάναμε στα Εξάρχεια που ήρθε ένας τύπος που έλεγε ότι ήταν φίλος του Καλτεζά, πρώην αναρχικός. Που έλεγε από πού είστε εσείς και γιατί κάνετε παράσταση με εισιτήριο. Ποιο είναι το Εθνικό; Άλλα που μας συνέβησαν στο δρόμο είναι ότι στα Εξάρχεια μερικές φορές μας περνούσαν για τουρίστες και έλεγαν τι κάνετε εδώ και γιατί είστε γκρουπ, οπότε εξηγήσαμε ότι κάνουμε μια παράσταση. Αυτό που συνειδητοποιήσαμε επίσης στα Εξάρχεια είναι ότι τις ημέρες που κάναμε βράδυ πρόβα, είδαμε ότι στο σημείο του Γρηγορόπουλου, ήταν ένα σημείο συνάντησης, όπου πήγαινε πολύς κόσμος, άραζε με μύτερες και δεν θέλαμε να παρέμβουμε εμείς, με την δική μας παράσταση. Δηλαδή σεβόμενοι τον δημόσιο χώρο και την κοινότητα που έχει δημιουργήσει, έναν ασφαλή χώρο για εκείνους. Και επειδή κάθε φορά μπορεί να ήταν οι ίδιοι και να τους κακοφαινόταν το να έρθει ένα μεγάλο

## Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

κοινό, είπαμε ότι δεν θέλουμε να παρέμβουμε έτσι με αυτό τον τρόπο. Οπότε επιλέξαμε, να δείξουμε το χώρο και να πάμε παρακάτω. Είχε πάρα πολύ ενδιαφέρον γιατί ακριβώς από πάνω, στο μπαλκόνι, ήταν μετά οι Τούρκοι και Κούρδοι που υπερασπίζονταν τους συναγωνιστές τους. Με τους οποίους δημιουργήσαμε μια πολύ ωραία σχέση γιατί κάθε φορά έβγαιναν στο μπαλκόνι. Μια μέρα έβγαλαν ένα πανό. Και αναπτύξαμε μια σχέση. Μας κάλεσαν για τσάι. Όταν τελείωσε η παράσταση, πήγαμε ήπιαμε ένα τσάι όλοι μαζί και τα είπαμε. Τους καλέσαμε σε παράσταση του Εθνικού. Τους δώσαμε κάποια εισιτήρια. Και ένα τελευταίο συγκλονιστικό είναι ότι μια φορά μας ακολούθησε ένας άστεγος. Από το Ζακ, μέχρι το τέλος, είδε ότι κάτι γίνεται και μας ακολούθησε και είδε την παράσταση και όταν φτάσαμε στο Γρηγορόπουλο, μας είπε ότι τον ήξερε το Ζακ, επειδή μένει στο δρόμο και μένει στην Ομόνοια, ήξερε την ιστορία του. Ότι τον ήξερε και σαν πρόσωπο, επειδή κυκλοφορούσε εκεί. Πολύ διαβασμένος αυτός ο άνθρωπος. Δηλαδή, πολιτικά έψαχνε και συγκινήθηκε πάρα πολύ και παρακολούθησε την παράσταση. Ήταν συγκλονιστικό, στο ότι δόθηκε ευκαιρία, γιατί προφανώς δεν διώχναμε ανθρώπους. Ήταν αυτοί που είχαν πάρει το εισιτήριο από το Εθνικό, αλλά η παράσταση είναι στο χώρο. Όποιος θέλει έρχεται. Και αυτό ήταν πολύ ευχάριστο. Δημιουργήσαμε τις συνθήκες, ώστε ο άνθρωπος που έχει πληρώσει το εισιτήριο του να ακούσει. Να σεβαστείς το θεατή που έχει πληρώσει το εισιτήριο του. Και για αυτό η παράσταση ήταν για λίγους. Το 40 το βάλουμε όριο πολύ μεγάλο και αυτό ήρθε από το Εθνικό. Δηλαδή εμείς στην αρχή σκεφτόμασταν, 25 άτομα είναι OK. Είναι καλά. Και καταλήξαμε στην τελευταία παράσταση με 75 άτομα. Ήταν ευχάριστο αυτό.

### **7. Μηνύματα που σας ήρθαν κατά τη διάρκεια ή μετά το τέλος της παράστασης**

Κοίταξε! Εκτός από τα λόγια των συγγενών που ήρθαν. Δηλαδή η παράσταση που ήταν η κυρία Μάγδα ήταν συγκλονιστική από μόνη της και για το κοινό το ίδιο. Δηλαδή ήταν αυτή η γυναίκα και ήταν άλλη παράσταση. Γιατί, όπως και να το κάνουμε, είναι ένα σύμβολο της νεότερης ιστορίας στη χώρα. Τώρα εντάξει δεν θα πω για κριτικές. Ήταν πάρα πολύ συγκινητικό, που έγραψε βέβαια κιόλας, αλλά επειδή μιλήσαμε και στο τηλέφωνο, ο Γιώργος ο Σαρηγιάννης. Ο οποίος συγκινήθηκε πάρα πολύ. Κοίταξε εκτός από μηνύματα που συγκινούνταν ο κόσμος, το πιο συγκινητικό είναι αυτό που συμβαίνει τώρα. Δηλαδή και οι ηθοποιοί μας λένε ότι μπορεί να τύχουν κάποιον κάπου, σε κάποιο καφέ και να τους πουν: Α! Είσαι εσύ που έπαιζες στην παράσταση, σε θυμάμαι εκεί.

### **8. Πως θα μπορούσε να εξελιχθεί ή κάτι διαφορετικό που θα ήθελες να αφηγηθείς**

Υπάρχουν πολλές σκέψεις και για την ίδια την παράσταση. Ακόμη και να γίνει ηχητική παράσταση. Τύπου podcast. Αλλά θεατρικό podcast, με τις μουσικές του με όλα. Το οποίο θα μπορούσε να είναι στην πόλη σαν ένας τουριστικός οδηγός. Το να ξέρουν οι τουρίστες ότι κατεβάζουν αυτή την εφαρμογή και κάνουν αυτό και αυτό. Και δεν πάνε να δούνε την Ακρόπολη, αλλά πάνε να δούνε ιστορικά γεγονότα τα οποία έχουν συμβεί, στη νεότερη ιστορία. Οπότε υπάρχει αυτή η σκέψη, ώστε να υπάρχει και σαν ένα άλλο στοιχείο μνήμης,

αλλά και αυτό είμαι λίγο στο μεταίχμιο, γιατί είναι λίγο διαφορετικό από το παραστατικό γεγονός και μετά φεύγει σε άλλο χαρακτήρα. Αλλά κάπως σκεπτόμενη το να μην πάει η δουλειά χαμένη, σε εισαγωγικά. Σίγουρα υπάρχει μια σκέψη, μήπως ξαναγίνει. Τώρα απελευθερώνονται τα δικαιώματα από το Εθνικό. Οπότε μήπως την ίδια παράσταση την ξανατρέξουμε. Υπάρχει η σκέψη για Θεσσαλονίκη. Δηλαδή να γίνει η αντίστοιχη έρευνα εκεί γιατί υπάρχει πολύ υλικό δολοφονιών, πολιτικών, στον δημόσιο χώρο στη Θεσσαλονίκη. Για εξέλιξη που είπες, η αλήθεια είναι ότι υπάρχει χώρος να το ανοίξεις αυτό και να ψάξεις κι άλλα γεγονότα, γιατί έχει πολύ υλικό και με γυναίκες. Είτε να επικεντρωθείς σε κάποια από τις περιόδους, αλλά δεν το έχω σκεφτεί, ακόμη τουλάχιστον. Θα μπορούσε σίγουρα απλά να επεκταθεί η διαδρομή και να φτάσει και στα σημεία που δεν περπατήθηκαν. Υπήρχε δηλαδή μια σκέψη και για το Κερατσίνι, τότε. Κάπως να χωριζόταν η παράσταση σε μέρη. Σίγουρα και ο χώρος θα μπορούσε να δραματοποιηθεί. Η αλήθεια είναι ότι σε αυτή την παραγωγή, είχαμε πολύ λίγο χρόνο, για να το κάναμε ήδη. Ναι μεν ο χώρος από μόνος του είναι αυτό που είναι και στο Ζακ, δημιουργείται ήδη ένας σκηνικός χώρος γιατί δημιουργείται μια παράσταση από συλλογικότητες και στου Γρηγορόπουλου, υπάρχει το μνημείο, αλλά σε άλλα σημεία που δεν υπάρχει κάτι, ίσως θα μπορούσε να «βοηθηθεί» και ο ίδιος ο χώρος, να φωτιστεί με ένα τρόπο.

#### **9. Γιατί είναι σημαντικό να αφηγούμαστε στον δημόσιο χώρο**

Καταρχάς, διαβάζοντας γιατί δεν είμαι ιστορικός, για τον δημόσιο χώρο, τη συλλογική μνήμη, τα μνημεία, τα οποία με βοήθησαν και εμένα αν συνειδητοποιήσω είναι ότι όταν βρίσκεσαι στο χώρο, η μνήμη γίνεται πιο ισχυρή. Οπότε αν αναλογιστούμε ότι ο χώρος είναι ενδυνάμωση της συλλογικής μνήμης, που έρχεται από την ατομική, αλλά γίνεται συλλογικό βίωμα, ίσως αυτός ο στόχος επιτευχθεί καλύτερα ή τέλος πάντων να επιτευχθεί. Οπότε αν θέσουμε ως στόχο την μνήμη, να βρίσκεσαι στον τόπο και να αφηγηθείς στον τόπο τα γεγονότα, είναι ισχυρότερο για τη μνήμη. Τώρα πολιτικά το να ειπωθούν αυτά τα λόγια στον δημόσιο χώρο. Γιατί ο δημόσιος χώρος, συνήθως ο τρόπος που τον διεκδικούμε είναι οι πορείες, είναι μια παρέλαση που έχει καθαρά πολιτικά χαρακτηριστικά, με την έννοια της πολιτικής παρέμβασης. Θεωρώ το ότι να παρεμβαίνεις στον δημόσιο χώρο με πολιτικό υπόβαθρο, αλλά με μια καλλιτεχνική μορφή, πολλές φορές στην αντίληψη του ανθρώπου, επειδή έχουν ανάγκη για τέχνη, είναι πιο ισχυρό. Αυτό νομίζω σε αυτή που το εξερευνώ και το βιώνω και εγώ, για αυτό νομίζω ότι το κίνημα με τις καταλήψεις, με αυτό που έγινε με το ΠΔ, ήταν ένα πολύ ισχυρό αφήγημα για τους πολίτες γιατί βλέπανε τέχνη στους δρόμους. Και αυτό μου φαίνεται και κινηματικά ότι έχει ενδιαφέρον, γιατί ναι στις πορείες, ναι στις εξεγέρσεις, ναι στον τρόπο που διεκδικεί ο καθένας, αλλά θεωρώ το ότι το να διεκδικείς και μέσω της τέχνης και να φέρνεις το θέατρο εκτός θεάτρου και να δημιουργείς ένα καλλιτεχνικό αποτύπωμα στον δημόσιο χώρο είναι εξίσου ισχυρό και για τα πολιτικά κινήματα και για την ίδια την κοινωνία. Το να φεύγει από τους τοίχους του θεάτρου και αυτό που είπα και προηγουμένως το τελικά πως δημιουργούμε μνήμη, καθώς το βιώνουμε. Τώρα και σε πλαίσιο ενδυνάμωσης. Δηλαδή βλέποντας και τους ηθοποιούς και μένα να



Ε. Λινάκη, «Χώρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

περπατάω σε αυτούς τους χώρους, εφόσον έζησα αυτή την εμπειρία, νιώθω μια ενδυνάμωση σε αυτό. Το να μπορείς να μιλάς στον δημόσιο χώρο και να αρθρώνεις λόγο και για αυτά τα ζητήματα, όταν δεν είσαι μόνος σου και είσαι μαζί με κάποιον είναι πολύ δυναμωτικό. Οπότε σου δίνει μια ελπίδα, ότι μπορούμε να καταφέρουμε πράγματα, όταν παρεμβαίνουμε μαζί.

### Συνέντευξη Άννα Τζάκου

#### **1. Πως ξεκίνησε αυτή ιδέα;**

Εγώ θα ξεκινήσω λίγο από το διδακτορικό μου, γιατί η έρευνα μου είναι να φτιάξω μια πρακτική για το πώς δουλεύεις έξω, σε εξωτερικό χώρο μια παραστατική τεχνική. Που σημαίνει ότι έχει να κάνει και με την προετοιμασία του ηθοποιού, του performer και με το πώς φτιάχνεις δραματουργία, λαμβάνοντας υπόψιν τον εξωτερικό χώρο. Οπότε είχα μια μεθοδολογία. Εκείνη την εποχή παρέδιδα το διδακτορικό μου. Ήμουν στα τελευταία στάδια γραψίματος, οπότε η μεθοδολογία ήταν αρκετά μετωμένη. Οπότε για τον εξωτερικό χώρο, ήμουν προετοιμασμένη. Δεν είναι ότι μου ήρθε η ιδέα και μετά το ανακάλυψα. Γιατί είναι ένας άλλος κώδικας το να δουλεύεις έξω. Και έτσι θα πρέπει να είναι. Διαφορετικά αν δεν δουλέψεις με αυτό τον τρόπο, υπάρχει πολύ μεγάλος κίνδυνος, τον εξωτερικό χώρο να τον αντιμετωπίσεις ως ντεκόρ. Δηλαδή το όλο στοίχημα όταν δουλεύεις έξω, είτε είναι site specificity, είτε site based. Επίσης το site specificity έχει ένα εύρος. Δηλαδή όλο το site specificity δεν είναι το ίδιο. Έχεις το site generic, το site based, το site specific, έχεις το site influenced. Όλα αυτά έχουν μια διαφορετική βαθμίδα ενσωμάτωσης, του χώρου, του τόπου που δουλεύεις σε σχέση με αυτό που δημιουργείς. Δηλαδή το πόσο αυτό που δημιουργείς και η συνδιαλλαγή του πράγματος που δημιουργείς με τον τόπο, το πόσο αυτά θα αλληλοεπηρεαστούν και θα αλληλοενσωματωθούν. Αυτό έχει μια βαθμίδα. Δεν είναι πάντα το ίδιο. Ο βαθμός δεν είναι πάντα ο ίδιος. Τώρα η ιδέα της *Αναπαράστασης* ήρθε από το κάλεσμα που είχε κάνει η Πειραματική, εκείνη τη χρονιά, που είχε να κάνει με τον Εμφύλιο Πόλεμο. Εγώ ξεκίνησα από ένα μονόλογο της ηθοποιού, της Κοταμανίδου στο *Θίασο* του Αγγελόπουλου, όπου βγαίνει η Κοταμανίδου σε κάποια φάση στο *Θίασο*, σπάει τελείως την σύμβαση, κοιτάει την κάμερα και μιλάει για τη στιγμή του Συλλαλητηρίου των Δεκεμβριανών. Όπου αυτό το κείμενο εγώ, το χρησιμοποίησα αυτούσιο. Και η ιδέα προέκυψε ως εξής, εξ' ου και η παράσταση, λεγόταν *Αναπαράσταση*. Γιατί είναι συγκλονιστικό κείμενο και η ερμηνεία της Κοταμανίδου σε εκείνο το σημείο. Το ερώτημα μου είναι: Τι θα γινότανε, τι βίωμα θα δημιουργούσε αυτό αν ακούγαμε αυτό το κείμενο σε πραγματικό χώρο. Δηλαδή εκεί που συνέβη. Γιατί έχει πολλά περιστατικά και περιγραφικά στοιχεία. Λέει ότι μας περικύκλωσαν, εμείς ήμασταν εκεί, μετά βγήκαν στα μπαλκόνια. Οπότε πρώτα σαν μια προσωπική μου ανάγκη, ήθελα να ακούσω αυτό το κείμενο, ούσα στην πλατεία Συντάγματος. Και αυτός ήταν ο σπόρος, όλης της ιδέας. Μετά ήρθαν κι άλλα κείμενα, είτε πιο site based. Υπήρχε αυτό το κείμενο του Χίτη στρατιώτη που νομίζω τον

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

λέγαν Βαμβακά, δεν θυμάμαι τώρα, που αυτό το πήρα από ένα ντοκιμαντέρ του Κούλογλου, που μιλούσε πάλι για το Συλλαλητήριο των Δεκεμβριανών και είχε βρει ένα Χίτη φαντάρο που περιέγραφε την εμπειρία του από το κτίριο της Βουλής και πως ξεκίνησαν να κάνουν πυρ στους διαδηλωτές. Οπότε κι αυτή τη συνέντευξη την πήρα αυτούσια και την χρησιμοποίησα ως μονόλογο. Και μετά κάποια κείμενα είχα κατά νου να δώσω ένα ιστορικό πλαίσιο και μέσα να τοποθετηθούμε σε αυτό το συμβάν. Ουσιαστικά εστίασα ούτε στον Εμφύλιο, ούτε στα Δεκεμβριανά. Στο Συλλαλητήριο. Δηλαδή η αρχή που ξεκίνησε όλη τη σύγκρουση και ήταν αρχές Δεκεμβρίου το 45. Οπότε η περιπατητική διαδρομή, ήρθε λίγο σαν απόρροια, σαν αποτέλεσμα της ανάγκης να ειπωθούν αυτά τα κείμενα στον πραγματικό τους χώρο. Δηλαδή αυτά τα δυο κείμενα, ήταν οι καρδιές του παραστατικού συμβάντος. Και μετά υπήρχε ένα ιστορικό πλαίσιο που δινόταν ξεκινώντας από την Πειραματική μέχρι την πλατεία Συντάγματος. Χρησιμοποίησα κάποια σημεία, κάποιους σταθμούς. Που εκεί το ιστορικό πλαίσιο το πήρα μέσα από την έρευνα του Μενέλαου του Χαραλαμπίδη. Μόλις είχε εκδώσει ένα από τα βασικά του βιβλία για τα Δεκεμβριανά, που ουσιαστικά περιέγραφε όλη την ιστορία των συρράξεων στην πόλη. Δηλαδή με βιβλιογραφία και πηγές το που γίναν οι συρράξεις, πως οργανώθηκαν κλπ. Εκεί ανακάλυψα ότι υπάρχει μια νέα γενιά ιστορικών, έχει αναπτύξει και έχει εκδώσει έργο το οποίο είναι επι τούτου μια εμπειρισταωμένη ιστορική ανάγνωση των γεγονότων. Ακριβώς γιατί για ένα πολύ μεγάλο διάστημα αυτό το κομμάτι της ιστορίας ήταν χρωματικά, συναισθηματικά βαμμένο. Δηλαδή άκουγες μια α ιστορία από τους μεν και μια α από τους δεν. Και υπάρχει μια γενιά ιστορικών τα τελευταία δέκα-είκοσι χρόνια. Από την κρίση και μετά, πολύ συνειδητά θέλησαν να καταγράψουν, να πουν αυτή την ιστορία, βασιζόμενοι μόνο σε πηγές. Και είναι πραγματικά ενδιαφέρον το έργο που έχει παραχθεί. Είναι σπουδαίο. Δεν είμαι ιστορικός, αλλά θεωρώ ότι για πρώτη φορά έχουμε την απόδοση αυτής της περιόδου με ένα ψύχραιμο, αντικειμενικό, επιστημονικό λόγο. Οπότε είχα βασιστεί πολύ σε αυτό το κείμενο του Χαραλαμπίδη. Είχε έρθει μάλιστα και είχε δει την παράσταση. Είχα βασιστεί σε φωτογραφικό ντοκουμέντο της περιόδου και δούλευα πάρα πολύ τον αστικό ιστό του τότε και του τώρα. Είχα σταθεί σε σημεία, είχαμε βρει φωτογραφίες και δημιουργήσαμε δράσεις σε σημεία που είχαν παρθεί αυτές οι φωτογραφίες. Οπότε έπαιζε πάρα πολύ το τότε και το τώρα. Σαν η πόλη να είναι ένα δοχείο που εμπεριέχει όλα τα χρονολογικά στρώματα. Αυτό δημιούργησε ένα πολύ ενδιαφέρον βίωμα για τους συμμετέχοντες. Γιατί ξαφνικά αυτή η χρονική απόσταση διαγράφηκε, επειδή ήμασταν στο ίδιο σημείο και το τότε και το τώρα έγιναν κάπως ένα. Τα γεγονότα τα έπαιρνα από την απελευθέρωση και μετά, τον Οκτώβριο. Από τον Οκτώβριο μέχρι το Δεκέμβριο που έγινε το γεγονός του συλλαλητηρίου. Χρησιμοποιούσα και ένα κείμενο της Αρβερέλ, που κατέγραφε την εμπειρία της την ημέρα της Απελευθέρωσης και πως όλο αυτό ήταν ένα χαρούμενο συμβάν. Αυτό γινόταν στην Παλιά Βουλή στο άγαλμα του Κολοκοτρώνη και μετά γινόταν ο μονόλογος της Κοταμανίδου στην πλατεία Συντάγματος. Πηγαίναμε απέναντι γινόταν ο μονόλογος του Φαρμακά και μετά συνεχίζαμε προς τον Εθνικό

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

Κήπο, μπαίνοντας προς την πλευρά του Ζάππειου. Εκεί είχα ένα κείμενο της Φακίνου, που μιλούσε για την εξουσία και όλο αυτό το θέμα αριστερών-δεξιών.

## 2. Η παράσταση ξεκινά από την Παλιά Βουλή;

Ξεκινούσε από την Πειραματική. Το ΡΕΞ. Ήταν ένας σταθμός στη Στοά Βιβλίου, που εκεί έμπαινε το πρώτο ιστορικό πλαίσιο. Ήταν αρκετά μπελαλίδικο το πώς θα πάρεις αυτήν την ιστορία και θα δώσεις τα πολύ βασικά στοιχεία. Γιατί για εμένα στόχος δεν ήταν να δώσω το ιστορικό πλαίσιο. Ήτανε λίγο να δώσω το κατά το εικόν και το αναγκαίον για να βρεθούνε στο μονόλογο της Κοταμανίδου στο Σύνταγμα. Δεν ήθελα να πω τι έγινε αλλά ότι κάπως σαν να έλεγα ένα παραμύθι. Ότι στην αρχή ήταν αυτό, μετά αυτό και βρεθήκαμε εκεί. Κάπως να δώσω το πλαίσιο για να μπούμε στην εξιστόρηση εκείνης της στιγμής του Συλλαλητηρίου. Εκεί μετά αφού περνάμε στον Εθνικό Κήπο, υπήρχε μια διάδραση με τους θεατές ένας προς ένας και εκεί χρησιμοποιήσαμε ένα πολύ γνωστό ποίημα του Ρίτσου που έχει γίνει και τραγούδι το *Τσουκάλι*, όπου εκεί τελειώνει επιτόπια με τους ουασιγκτονίες, τους φοίνικες που έχει ο Εθνικός Κήπος. Έχει γράψει μια πολύ ωραία ανάλυση ο Χάγκερ ο Φίλιππος και μάλιστα έχει εκδοθεί στο τελευταίο τόμο που έβγαλε η Ένωση Κριτικών Θεατρολόγων και κάνει μια πολύ ωραία ανάλυση για την αίσθηση του χρόνου και της ιστορίας.

## 3. Εσείς δουλεύετε μέσα/έξω;

Εμείς κάναμε πολύ λίγο μέσα. Κάναμε τέσσερις φορές, αλλά ήτανε πρόβα να εισαχθούν λίγο τα στοιχεία της παράστασης, αλλά όλο το στήσιμο έγινε επιτόπια. Γενικά όταν δουλεύω έξω, δουλεύω επιτόπια. Αν θα δουλέψω μέσα θα είναι περισσότερο ένα είδος training. Ένα είδος εξάσκησης/προπόνησης των ηθοποιών. Θεωρώ ότι είναι ένας άλλος υποκριτικός κώδικας να δουλεύεις έξω. Δεν είναι το ίδιο με τη σκηνή. Δουλεύαμε πρωινά, μεσημέρι, ώρες ημέρας. Πρώτα απ' όλα να πούμε ότι τέτοιου είδους παραγωγές, πήραν ένα boost με τον covid, εξαιτίας της αδυναμίας να βρισκόμαστε σε εσωτερικό χώρο. Τώρα αυτές οι μορφές παραγωγής είναι πιο καθιερωμένες. Μέχρι το 19, μέχρι το 20 τέτοιου είδους παραγωγές, όχι ως δράσεις, ως κάτι που συμβαίνει μια φορά και τελειώνει ήταν άγνωστες. Υπάρχει ένα πολύ μεγάλο κενό για το τι σημαίνει, στήνω μια παράσταση σε δημόσιο χώρο και έχει τη δυνατότητα της επανάληψης. Που σημαίνει ότι κατά αρχήν παραγωγικά, για να μπορείς να τρέξεις μια παράσταση σε δημόσιο χώρο, θέλεις άδεια από το Δήμο, την Περιφέρεια και τα λοιπά, όπως στα γυρίσματα. Να φανταστείς στην *Αναπαράσταση* την άδεια την πήραμε στα μισά των παραστάσεων. Υπήρχε συμβάν όπου μας σταμάτησε διμοιρία αστυνομικών. Δουλεύαμε στο κέντρο της Αθήνας και είχαμε 20 θεατές τη φορά, άντε 25. Όταν βλέπεις, λοιπόν, ένα γκρουπ ανθρώπων να κινείται μαζικά σε κάποια σημεία της πόλης. Και θεωρώ ότι ήταν καλή συγκυρία γιατί αυτή η παράσταση έγινε επι κυβέρνηση Τσίπρα. Υπήρχε δηλαδή ένας σταθμός που γινόταν ακριβώς μπροστά από

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

τον Άγνωστο Στρατιώτη. Η ηθοποιός που χρησιμοποιούσε το κείμενο του Χίτη, ήταν η πιο έντονη στιγμή της παράστασης. Γιατί έχεις για πρώτη φορά την μαρτυρία από την απέναντι πλευρά που ακούγεται για πρώτη φορά, στη δημόσια σφαίρα, η μαρτυρία από την απέναντι πλευρά. Γιατί συνήθως ο αριστερός λόγος είναι. Είμαστε πιο εξοικειωμένοι να ακούμε τον αριστερό λόγο. Κάτι κάνει το γεγονός να φέρεις τέτοια κείμενα στον δημόσιο χώρο, κάπως επηρεάζει τη δημόσια σφαίρα. Κάτι ακούγεται που δεν είναι μεταξύ μας, αλλά είναι στον αέρα, στο φως. Είχε κάποια σημεία και η Μαρία Όλγα Αθηναίου, ήταν πολύ δυνατή σε αυτό το κείμενο, όπου κάπου περιέγραφε αυτός πως ερχόταν οι διαδηλωτές και φωνάζανε: «Παπανδρέου, Παπατζή, Χίτης ήσουνα και εσύ». Όταν το έλεγα αυτό μπροστά στον Άγνωστο Στρατιώτη και το φώναζε σαν να είναι σύνθημα. Όπου ο Άγνωστος Στρατιώτης, σάνταρ είχε μια διμοιρία που φυλούσε το μέρος. Πάντα παίζαμε με μια πολύ λεπτή γραμμή. Πριν την κυβέρνηση Τσίπρα, ήταν η κυβέρνηση Σαμαρά. Στον Άγνωστο Στρατιώτη δεν πλησίαζες. Είχανε βάλει σιδερένιους φράχτες, λαμαρίνες. Ο δημόσιος χώρος από την μια κυβέρνηση στην άλλη είχε φουλ διαφορά. Υπήρχαν τα μηχανάκια ΔΙΑΣ και στα σκαλιά που του Άγνωστου Στρατιώτη είχαν βάλει μια σειρά από φουλ λαμαρίνες. Αυτό με το που ήρθε ο Τσίπρας άλλαξε, έφυγε. Κατήργησε τα μηχανάκια ΔΙΑΣ. Θέλω να σου πω ότι και ο χαρακτήρας, η ανεκτικότητα του δημόσιου χώρου διαφοροποιήθηκε. Κάπως όλοι νιώσαμε ότι μπορούμε να πάρουμε μια ανάσα. Θεωρώ ότι αν ήταν η προηγούμενη κυβέρνηση, δεν ξέρω αν θα μπορούσα να την κάνω αυτή τη δράση. Δηλαδή την κατάλαβα την διαφορά. Και κάθε φορά όταν κάνω μια δουλειά έξω, έρχεται ο δημόσιος χώρος, κάποια στιγμή, και μου λέει πας ως εκεί. Δεν πας παραπέρα. Αν πας παραπέρα θα έχεις πρόβλημα. Πρόβλημα όχι γραφειοκρατικό, μπορεί να έχεις και πρόβλημα σωματικής ακεραιότητας. Σε αυτό το σημείο που μας κυνήγησε μια διμοιρία ΜΑΤ, γιατί από τον Άγνωστο Στρατιώτη μέχρι να μπούμε στο Ζάππειο, ο ηθοποιός μας παρακινούσε να τρέξουμε, να πάμε πιο γρήγορα για να μπούμε στον Εθνικό Κήπο. Είχε τύχει εκείνη την ημέρα να υπάρχει μια μεγάλη εκδήλωση στο Ζάππειο με πολλούς καλεσμένους σημαντικούς. Οπότε υπήρχε μια διμοιρία ΜΑΤ πάνω στη Βασιλίσσης Σοφίας, σε εκείνο το σημείο που μπαίνεις στο Ζάππειο. Όταν λοιπόν, είδανε αυτοί 202-25 άτομα να τρέχουν προς το μέρος τους, οπλιστήκανε. Νόμιζαν ότι κάτι συμβαίνει προς το μέρος τους και εκεί μπήκαν στη δράση και την κόψανε. Είχε ενδιαφέρον γιατί έτυχε να έχουμε θεατές που ήταν αρκετά νέοι. Δημιούργησε εκνευρισμό, θυμό. Τους λέγαμε ότι είμαστε παράσταση που συμβαίνει από το Εθνικό. Δεν είχαμε τα χαρτιά μαζί μας. Σταμάτησε η δράση λίγο πριν το τέλος. Τους εξηγήσαμε, πήραμε τηλέφωνο στο Εθνικό, ήρθε κάποιος επιβεβαίωσε ότι είναι θεατρική δράση και μέχρι να τελειώσει, είχαμε ακόμη 7 λεπτά παράσταση. Μπαίναμε στον Εθνικό Κήπο και μετά κάναμε τη δράση ένας προς ένας με τους θεατές. Ήταν από πίσω μας και μας παρακολουθούσαν. Αυτά είναι ένα από τα πιο χοντρά πράγματα που συνέβησαν. Υπήρχαν κι άλλα όμως. Οι ηθοποιοί. Η ομάδα των ηθοποιών ήταν εξαιρετική και εγώ μαζί. Δηλαδή εγώ ένιωθα ότι δεν μπορούσα να λείψω σε κάποια παράσταση. Κατάλαβα ότι αυτό που κάνουμε εμείς. Αυτό που έχεις στο

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

θέατρο, που έχεις τα όρια του θεατρικού χώρου που είναι οι τοίχοι, που δημιουργούν έναν ασφαλή χώρο και ένα χώρο μεταιχμιακότητας Αυτό είναι η σκηνή. Είναι ένας χώρος που μπορούν όλοι οι ρόλοι, όλα τα αφηγήματα να έρθουν σε μια αιώρηση για να μπορούν να ειπωθούν εκ νέου πράγματα, να επαναπροσδιοριστεί η τάξη των πραγμάτων, του κόσμου κλπ. Αυτό το πλαίσιο που στο θέατρο είναι δεδομένο, είναι τα ντουβάρια και μπορεί να είναι και πολύ solid, ας πούμε, πολύ συγκεκριμένο, σε έναν εξωτερικό χώρο το κάνουν τα σώματα των ηθοποιών και της παράστασης. Γιατί δεν υπάρχει κάτι άλλο να προσδιορίζει το πλαίσιο των παραστάσεων. Παρά μόνο οι ίδιοι οι ηθοποιοί. Αν δεν υπάρχει παραγωγικά αυτή η επίγνωση που να μπορεί να στελεχωθεί από τεχνικούς, από stage manager, οι ηθοποιοί είναι πάρα πολύ εκτεθειμένοι. Γιατί αυτό που υπάρχει στον εξωτερικό χώρο είναι ότι μπορεί να συμβεί το οτιδήποτε. Αυτό που δεν μπορείς να σκεφτείς. Τόσο το οτιδήποτε που μπορεί να συμβούν πράγματα που δεν τα έχεις σκεφτεί ποτέ. Δεν μπορείς να κάνεις risk assessment.

#### **4. Η παράσταση πόσο καιρό διαρκεί?**

Νομίζω διαρκούσε μια εβδομάδα και επειδή εγώ είχα λίγους θεατές, είχαμε πει θα το κάνω καθ' όλη τη διάρκεια της εβδομάδας, νομίζω. Δηλαδή αν δεν ήταν όλη η εβδομάδα, σίγουρα ήταν δυο Σαββατοκύριακα. Κάτι τέτοιο. Αλλά μετά πήγε και στη Μπιενάλε. Γιατί μετά την Πειραματική, πήραμε την πρόσκληση να γίνει και στη διάρκεια της Μπιενάλε που γινόταν στην Ομόνοια, στο Μπάγκειον. Οπότε έγινε και σαν μια εξωτερική δράση, performance της Μπιενάλε. Οπότε σίγουρα πρέπει να παίζαμε τέσσερα Σαββατοκύριακα. Δεν θυμάμαι αν παίζαμε καθημερινές. Πρέπει να το κοιτάξω. Στη δική μου πρακτική την ανθρώπινη δραστηριότητα ενός χώρου, τη θεωρώ χώρο, δραστηριότητα του χώρου. Δηλαδή δεν περιμένω να αδειάσει αυτός ο χώρος από την δραστηριότητα του για να αναπτύξω την δράση αυτή. Το ερώτημα μου παραμένει το πώς η δική μου δράση ενσωματώνεται με τη δράση του χώρου και αυτό εμπλέκει επομένως και την ανθρωπογεωγραφία του χώρου. Ένας χώρος είναι και η ανθρωπογεωγραφία του. Ποια είναι η συνήθης δραστηριότητα που συμβαίνει σε αυτό το χώρο. Είναι χώρος αναψυχής; Είναι εργασιακός; Είναι εμπορικός; Ποιες είναι οι τάξεις; Ποιες είναι οι εθνικότητες; Ποια είναι τα θρησκευτικά; Όλα αυτά σου δίνουν ένα στίγμα για το πώς. Δεν μπορείς να μην τα λάβεις υπόψιν σου. Διαφορετικά μπορεί να βρεθείς πολύ άσχημα εκτεθειμένος και η δράση σου να μην την αισθητική απολαβή που θέλεις να έχει. Είναι λίγο σαν να μην ακούς κάτι. Σαν να μην λαμβάνεις κάτι υπόψιν σου.

#### **5. Υπάρχουν άνθρωποι που ενσωματώνονται κατά τη διάρκεια της δράσης?**

Επειδή ακούγεται αυτή η ιστορία και εκεί ένιωσα ότι ο λόγος που ακούγεται δημόσια επηρεάζει τη δημόσια σφαίρα. Ότι δηλαδή δεν λέμε ένα κείμενο. Υπήρχε κόσμος που ερχόταν και έλεγε τι κάνατε, μπορώ να συνεχίσω. Και το πλαίσιο ήταν ότι είναι μια δράση, πρέπει να το πιάσετε

από την αρχή και αυτό γίνεται εκεί και ξεκινάει αυτές τις ώρες. Δηλαδή υπήρχε κόσμος που μας είδε στο δρόμο και μετά ήρθε να κάνει τη διαδρομή, να δει την παράσταση. Υπήρχε κόσμος και αυτό ήταν πολύ συγκινητικό, από διαφορετικές ηλικίες και ειδικά ηλικίες που είχανε άμεσο βίωμα με την περίοδο που μιλούσαμε. Ειδικά στο κείμενο του Χίτη δεν το πιστεύαν ότι το ακούγεται αυτό το κείμενο, δημόσια μπροστά από τον Άγνωστο Στρατιώτη. Πάντα υπήρχε κάποιος που τους εξηγούσε ότι αυτό είναι αυτό και συμβαίνει αυτό και ακούγαμε πολύ καλά λόγια. Συγχαρητήρια. Μπράβο παιδιά. Υπήρχαν παιδιά. Στην πλατεία Συντάγματος το στήσιμο του κειμένου. Γιατί υπάρχει και ένα ζητούμενο. Υπάρχει το ζητούμενο της ευαλωτότητας. Ένα καλλιτεχνικό υλικό για να μπορέσει να δημιουργήσει κάτι, πρέπει να δημιουργεί, να προκαλεί μια ευαλωτότητα. Το οποίο αυτό στον δημόσιο χώρο, ειδικά στο κέντρο της πόλης είναι αντιθετικό. Δηλαδή το πώς θα βάλεις τον ηθοποιό σου να είναι σε μια ανοιχτότητα, σε μια ευαλωτότητα και την ίδια στιγμή ο οποιοσδήποτε, το οτιδήποτε, μπορεί να περάσει από πάνω και να κάνει ότι θέλει. Το υλικό του κειμένου της Κοταμανίδου, η Δήμητρα η Μητροπούλου που ήταν και αυτή εξαιρετική, ξάπλωνε στην πλατεία Συντάγματος και έλεγε όλο το κείμενο ξαπλωμένη. Εκεί, ας πούμε, ερχόντουσαν παιδιά. Εκεί ερχόταν περαστικοί. Το έβλεπαν σαν μια επέμβαση στον δημόσιο χώρο. Μπερδεύοταν το πλαίσιο της παράστασης, με κάτι που συμβαίνει στην πλατεία Συντάγματος. Και εκεί η πρόθεση επίγνωσης του πλαισίου. Εγώ πώς να σου πω είχα μάτια, μέχρι και στην πλάτη. Για το ποιος έχει έρθει και από πού και με τι πρόθεση έχει έρθει. Έχει έρθει με πρόθεση περιέργειας, να ακούσει. Όπου εκεί πολύ ευγενικά και μαλακά τους λέγαμε αυτό είναι αυτό, μπορείτε να έρθετε. Κάποια παρακολουθούσαν. Μετά όταν πηγαίναμε απέναντι κάπως το άφηναν, φεύγανε. Αλλά ήθελε πολύ μεγάλη προσοχή, μεγάλη φροντίδα. Η πλατεία Συντάγματος, ήταν ένας πολύ ρευστός χώρος, το κέντρο της πόλης. Κάθε φορά έβρισκες μια άλλη πλατεία Συντάγματος. Μια φορά είχαν ηχεία τεράστια και έκαναν μια εκδήλωση και δεν μπορούσε να ακουστεί τίποτα. Άλλη φορά στα σκαλιά έκαναν skate, είχαν κάνει κατάληψη των σκαλοπατιών. Που αυτό είναι και η ομορφιά του να δουλεύεις έξω. Βλέπεις ότι ο χώρος είναι ρευστός. Που αυτό στη σκηνή δεν υπάρχει. Έτσι την αφήνεις, έτσι θα την βρεις και με αυτό το δεδομένο θα δουλέψεις. Έξω, το αν θέλεις από την εποχή, αν έχει ήλιο, αν βρέχει, είτε από την ημέρα, αν είναι καθημερινή, αν είναι Σαββατοκύριακο, αν είναι κοντά στις Απόκριες, όλο αυτό. Και εσύ καλείσαι να πας μαζί του. Γιατί αν δεν πας μαζί του, κάτι χάνεις από την επιλογή να δουλέψεις έξω. Κάτι χάνεις. Είναι σαν να λες εμένα αυτό δεν μου κάνει. Δεν υπάρχει αυτή η δυνατότητα, να πάρεις μόνο τα στοιχεία που σε ενδιαφέρουν. Εξαρτάται πώς το έχεις στήσει. Γιατί για την *Αναπαράσταση* ήταν ζητούμενο το πώς η δράση αυτού του συμβάντος, θα μπλέξει με την καθημερινότητα της πόλης το 2016. Και ήταν ζητούμενο και θεωρώ ότι πέτυχε κίολας. Εκεί μπαίνει και ο αριθμός θεατών. Δεν νομίζω ότι θα λειτουργούσε αν ήταν 50-60 θεατές. Και εκεί μπαίνει επίσης και η συμμετοχικότητα. Ζητούσαμε από τους θεατές να κάνουν πράγματα. Και εκεί να αναδειχθεί η ρευστότητα και

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

χώρου και χρόνου. Όταν δηλαδή δουλέψαμε την ρευστότητα του χώρου, ουσιαστικά καταλαβαίνεις την ρευστότητα του χρόνου και είναι πολύ ενδιαφέρον.

### Συνέντευξη Σταυρούλα Σιάμου

#### **1. Πως ξεκινά η ιδέα? Την ξέρετε από πριν ή σας καλεί η Βιττόρια αφότου λαμβάνει την επιχορήγηση?**

Δεν θυμάμαι πως ξεκίνησε. Θυμάμαι την διαδικασία. Θυμάμαι πως η Βιττόρια κοινοποίησε τον προϋπολογισμό όλου του event που έκανε, ώστε να διαφανούν όλα τα κονδύλια και μετά κάναμε μια συνάντηση σπίτι της ή δύο νομίζω, οπου κάναμε κάτι σαν μια γνωριμία, που κάναμε διάφορα πράγματα μαζί και σε ένα πάρκο και σπίτι της και φάγαμε μετά το βράδυ, ώστε να γνωριστούμε όλοι και εν συνεχεία, αυτό θα γινόταν Ιούνιο, τέλος Ιουνίου, σε δυο ημερομηνίες πριν. Γνωρίζεις λεπτομέρειες? **Όχι.** Α, δεν ξέρεις καθόλου. Πριν από αυτό, λοιπόν, επειδή αυτό θα ήταν από το ξημέρωμα μέχρι τη Δύση και ήταν και η πιο μακριά μέρα του χρόνου. Και επειδή είναι ένα πράγμα πολύ απαιτητικό και σωματικά και ψυχικά, θεώρησε ότι θα ήτανε καλό, όποιος ήθελε, δεν ήταν υποχρεωτικό, να κάνουμε δυο προπαρασκευαστικά ανάλογα events πριν. Οπότε κάναμε ένα τετράωρο νομίζω, στη περιοχή του Φαλήρου, όπου πάλι διάλεξε ο καθένας ένα σημείο. Εγώ είχα ένα μέρος μπροστά στη θάλασσα. Και ήταν μοιρασμένα και άλλα παιδιά, σε διάφορα σημεία της περιοχής, όπου πήγα από το ξημέρωμα πάλι, μέχρι τις 10-11 το μεσημέρι και έκανα μια πρώτη δοκιμή και σε αυτή τη φάση, νομίζω, υπήρχαν και διάφοροι φίλοι και εθελοντές και οτιδήποτε γιατί κάνανε μια βόλτα απ' όλους τους ανθρώπους. Μας επισκέπτονταν, ας πούμε. Και μετά ανεβάσαμε όλοι ένα κείμενο. Εκεί είναι που εγώ ανέβασα το κείμενο που σου έστειλα. Κάπως να αξιολογήσουμε σε μια πρώτη γνωριμία του τι είναι αυτό και την εμπειρία. Και μετά κάναμε άλλο ένα στην περιοχή του Παγκρατίου, εγώ ήμουν σε ένα σταυροδρόμι, δυο και τριών στενών δρόμων στο Παγκράτι, που ήταν δωρο. Επίσης πέραναν. Είχαμε κοινοποιήσει μεταξύ μας, ποια θα είναι αυτά τα μέρη και διάφοροι φίλοι ερχόντουσαν. Οπότε κάναμε ένα δωρο. Και στο τέλος κάναμε όλης της ημέρας. Τώρα για το τρίτο στάδιο, μας είχε δώσει το χάρτη και είχαμε κάνει μια βόλτα, ο καθένας προσωπικά και είχε επιλέξει το χώρο που θα ήθελε να γίνει. Εγώ είχα διαλέξει ένα μέρος μπροστά από το νεκροταφείο του Κεραμεικού. Όπως κατεβαίνεις την Ερμού, δεξιά, είχε ένα μικρό παρκάκι. Είχε και εκεί ένα δίκτυο εθελοντών, ήταν εκεί, μα έφερναν νερό, βλέπαν αν έχουμε ανάγκη κάτι. Είχε συνεννοηθεί με μαγαζιά εκεί κοντά, αν θέλαμε να πάμε τουαλέτα. Ήταν και καύσωνας, οπότε υπήρχε κάποιος να μας φροντίζει, σαν υποστήριξη. Ότι δεν είσαι μόνος. Σύνολο πρέπει να ήταν ένα πεντάμηνο. Και κάπως έτσι μιλάγαμε, συναντιόμασταν, ανταλλάσσαμε εμπειρίες. Και έγινε και μια σταδιακή εξοικείωση με αυτή τη συνθήκη, που δεν είναι απλή. Το να είσαι σε δημόσιο χώρο όλη μέρα. **Και το τι κάνετε σε κάθε σημείο, έγινε μέσα από συζήτηση ή ήταν προσωπικό?** Ναι ήταν προσωπικό. Δηλαδή εγώ δεν είχα score,

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

ας πούμε. Ότι πρέπει να κάνω κάποια πράγματα. Είχαμε συζητήσει την ιδιαίτερη συνθήκη του να είσαι σε dance state, ας το πούμε έτσι. Δεν καθόμουν να καπνίζω. Είχαμε μιλήσει για διάφορα πράγματα. Θυμάμαι που μας έλεγε για το metaxu. Είναι ένας όρος που έχει η Simone Weil, που είναι σαν γέφυρες, το κατώφλι. Οπότε ουσιαστικά ήσουν εκεί και αντιδρούσες στα ερεθίσματα της στιγμής και του κόσμου. Θυμάμαι στον Κεραμεικό, είχα συναντήσει μια γυναίκα, η οποία είχε έρθει δίπλα μου και έκανε τη ρουτίνα της Tai-Chi, όσο εγώ ήμουν εκεί.

## **2. Υπήρχε κάποια αντίδραση άλλη, είτε θετική, είτε αρνητική?**

Όχι. Αν εξαιρέσεις ότι είχε έρθει μια ομάδα νέων παιδιών, οι οποίοι κοροϊδεύανε και έλεγαν: Η γκουρού και σχολιάζανε. Στο βαθμό που τους φαινόταν ανοίκειο, αυτό που συμβαίνει. Οπότε είχαν αυτό το νεανικό: «Κοίτα τι κάνει αυτή. Χορεύει. Χαχα. Τι κάνει. Διαλογίζεται? Όχι». Και σχολιάζαν δυνατά. Καθόλου. Δεν ένιωσα καμία επιθετικότητα. Βέβαια όταν είσαι σε ένα δημόσιο χώρο, σε μια πλατεία, γίνεσαι μάρτυρας της ζωής αυτού του χώρου. Δηλαδή το πρωί είχε έρθει η Κινέζα, κάναμε μαζί. Αυτή έκανε το Tai Chi της και εγώ χόρευα. Μετά είχαν έρθει κάτι Ρομά, θυμάμαι καθόντουσαν εκεί έτρωγαν, μετά τσακωθήκαν, μετά χαρακώθηκε η μια. Πήγα να φέρω νερό, να ειδοποιήσω κάποιον γιατί είχε πάρει ξυραφάκι και άρχισε να κόβει τον εαυτό της και τρέξαμε. Μετά είχαν έρθει κάτι πρεζάκια που προσπαθούσαν να μου πιάσουν κουβέντα και «Τι κάνεις εσύ εδώ» και μετά να μου πουλήσουν πράγματα. Μετά είχαν έρθει κάτι μετανάστες και επίσης προσπαθούσαν να καταλάβουν τι είναι αυτό. Μετά είχαν έρθει μαθητές μου από την «Ακτίνα» και χορεύαμε μαζί. Είναι πολύ πυκνός χρόνος αυτός.

## **3. Γιατί στον δημόσιο χώρο?**

Νομίζω το ότι να είναι δημόσιος χώρος είναι συστατικό που σημαντικό στο να συμβεί αυτό. Δηλαδή δεν θα μπορούσαν να γινόταν σπίτι σου. Θέλω να πω ότι το θέμα είναι πως τέμνεται ο δικός σου χρόνος, με το χρόνο της καθημερινότητας της πόλης. Και όχι, ένας παραστασιακός χρόνος πως θα ήταν παιγμένος και το ενδιαφέρον με αυτή την εμπειρία είναι ότι εσύ βρίσκεσαι σε ένα κάπως πιο πυκνό χρόνο γιατί έχεις βάλει αυτό τον όρο στο εαυτό σου. Είσαι σε κατάσταση χορού, με την έννοια όχι ότι χορεύεις, μιας εγρήγορσης, ας πούμε. Και αυτό είναι σαν να αποκτά όλο το βάρος και το νόημα μόνο όταν βρίσκεται στην κανονική ροή των πραγμάτων. Είναι σαν να κτίζεις μια ενεργειακή φωλιά μέσα στην πόλη, χωρίς άλλα μέσα, δεν οριοθετείται τίποτα. Βέβαια νομίζω ότι η Βιτόρια είχε επιμείνει στο ότι για σένα χρειάζεται να το οριοθετήσεις. Δηλαδή μέχρι εκεί φτιάχνεις αυτό. Σαν μια φωλιά. Ότι τώρα αυτός είναι ο χώρος μου και θα τον κατοικήσω χορεύοντας, ενώ παραμένει ανοιχτός για το πέρασμα όλων. Οπότε καπως είχα μπει στη διαδικασία οριοθέτησης του χώρου. Η οριοθέτηση με κάθε τρόπο, όπως οριοθετείς χρονικά και δεν τραβάει επ' αόριστον, ανάλογα οριοθετείς και το χώρο και είναι ένας τρόπος, κάπως να πυκνώσει. **Για να έχει φως από ξημέρωμα ως Δύση?** Δεν νομίζω



Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

ότι είναι αυτό. Δεν είναι το πρακτικό του να έχει φως. Εγώ νιώθω το αν το αφήσεις να διασταλεί κατά βούληση είναι σαν να μην φτιάχνεις ποτέ ένα πυκνό δίκτυο για να το κατοικήσεις. Είναι ένας αυτοπεριορισμός που βοηθάει στη συγκέντρωση. Εγώ εν τω μεταξύ δεν είχα φάει τίποτα. Είχα πιεί νερό και έφαγα δύο κεράσια, νομίζω. Θυμάμαι ότι είχανε κουκούτσι. Μπορεί να ήταν και βερίκοκα. Ήμουν σε τέτοια υπερδιέγερση που δεν διανοούμουν ότι μπορεί να φάω.

#### **4. Έρχεται κάποιο μήνυμα από τον κόσμο?**

Μετά εκ των υστέρων ξέρεις, είχα πολλά μηνύματα από φίλους. Από μια φίλη που πέρασε. Μου έστειλε ένα βίντεο που εγώ ούτε καν είχα πάρει χαμπάρι. Από μαθητές που ήρθαν και χορέψαμε μαζί. Εκ των υστέρων ερχόταν πολύ feedback από γύρω γύρω. Θυμάμαι ότι κάποιοι δυσκολευτήκαν πάρα πολύ. Ότι σε κάποια σημεία ήταν μαρτυρικό. Εγώ θυμάμαι ότι πέρασα μια φάση απελπισίας στα 2/3, το οποίο είναι λογικό. 16:00-18:00. Που έχει περάσει το πρώτο και μετά είσαι λίγο πριν και θυμάμαι μετά, όπου 18:00-21:00 που ήταν το τελευταίο τρίωρο, το θυμάμαι ήμουν συγκινημένη, ήμουν μπροστά στο νεκροταφείο και κάπως το είχα κάνει με τον πατέρα μου που τον είχα χάσει και είχα ανοίξει διάλογο με αυτό και έβλεπα τον ήλιο να δύει. Κάπως με την κούραση και τη συνθήκη μπαίνεις σε άλλη κατάσταση. Όλα κάπως μέσα σου μεγεθύνονται.

#### **5. Μια φορά γίνεται και τέλος ?**

Νομίζω ότι η Βιτόρια το κάνει και στην Ύδρα. Είναι κάτι το οποίο το οργανώνει και το κάνει. Το κάνει κι άλλες φορές. **Η δική σας σύνθεση?** Όχι. Η Βιτόρια το έχει κάνει και εκτός Ελλάδας.

#### **6. Πως θεωρείς ότι θα μπορούσε να εξελιχθεί?**

Δεν νομίζω ότι θα το έκανα διαφορετικά. Νομίζω θα με ενδιέφερε να το ξανακάνω και σε άλλες πόλεις. Σε τελείως διαφορετικά πεδία, περιβάλλοντα. Από άλλες πόλεις της Ελλάδας, σε άλλες πόλεις του κόσμου και νομίζω θα με ενδιέφερε να έχει και μια περιοδικότητα αυτό. Ωστε και η ίδια να μετράς τους σταθμούς και να παρατηρείς η ίδια πως αλλάζει. Ότι αλλάζει το γύρω σου, αλλάζεις και εσύ μέσα σε αυτό το διαφορετικό περιβάλλον. Κάπως να έχει κι άλλους σταθμούς. Γιατί τώρα ήταν κάπως για μένα. Αν εξαιρέσεις αυτά τα τρία. Αλλά ήταν και λίγο τυροτέχνημα. Κάτι πάρα πολύ έντονο. Θα μου άρεσε να δω, η ίδια ιδέα σε άλλο τόπο πως θα λειτουργούσε. Και ίσως θα με ενδιέφερε και λίγο πιο πολύ και η μετά επεξεργασία, μεταξύ μας. Να χόρευε ο καθένας στους άλλους συμμετέχοντες ένα μικρό σόλο που περιγράφει την ημέρα του. Όπως έγγραφα, μετά το πρώτο, να χόρευα. Τι έχει ενσταλάξει. Αλλά αυτό σαν performance. Αν ήμουν στη θέση της Βιτόριας, επειδή είναι ένας πολύ ξεχωριστός άνθρωπος και έχει αυτή την ικανότητα να εμπνέει και να φέρνει ανθρώπους κοντά της, θα την στήριζα να δώσουμε σε αυτό

## Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

μια συνέχεια. Μια φορά το χρόνο να πηγαίνουμε σε μια άλλη πόλη και να στήνουμε, να βλέπουμε το χάρτη της ή να κάνουμε ένα ταξίδι πριν, θα διαλέγουμε σημείο. Ή σε πόλεις της Ελλάδας, σε ένα χωριό. Δηλαδή τώρα ήσουν στη μεγαλούπολη. Πως θα ήταν? Πως θα αντιδρούσαν οι άνθρωποι? Θα μου άρεσε πολύ γιατί πραγματικά επειδή περνάς πολλές ώρες είναι σαν να γίνεσαι λίγο το πνεύμα του τόπου, το «genius loci». Έχει πολύ ενδιαφέρον αυτό. Το σκεφτόμουν και γέλαγα. Αν εξαιρέσεις ότι ήμουν μάρτυρας το πρεζάκι, την απόπειρα αυτοκτονίας από τη Ρομά, αυτό που με πλήγωσε πάρα πολύ είναι ότι επειδή ήμουν σε πλατεία, παρατήρησα ότι οι άνθρωποι ερχόντουσαν, μένανε, δηλαδή μου άρεσε όταν είδα ότι τόσος κόσμος έρχεται στις πλατείες και κάθεται. Με πλήγωσε γιατί σχεδόν το 80% των ανθρώπων που ερχόντουσαν, φεύγανε και αφήναν σκουπίδια πίσω. Δηλαδή δεν είχαν καμία αίσθηση σεβασμού για τον τόπο τον οποίο διαλέξανε δυο ώρες να κάτσουν. Και μετά το δεύτερο-τρίτο ήμουν λίγο σαν. Ένιωθα ότι ερχόταν στο σαλόνι του σπιτιού μου, φεύγαν και πήγαινα και μάζευα. Είχα μια αίσθηση ότι έρχεστε και φεύγετε αλλά εγώ μένω εδώ. Μέσα σε δέκα ώρες κάνεις ένα τόπο. Ο χώρος γίνεται τόπος. Μένω στη σιωπή. Ερχόταν φίλοι μου και μου μιλούσαν και απαντούσα με μισόλογα γιατί δεν ήθελα να το ανοίξω αυτό. Ένιωθα ότι αν αρχίσω στο πίτσι πίτσι θα ξεφουσκώσει και θα τα παρατήσω. Χρειαζόταν να στηρίξω ένα μικρό κύκλο σιωπής, για να συνεχίσω.

### 7. Πως κινείται το σώμα στην πόλη.

Πως κινείται, πως κάθεται. Σκαρφάλωνα κάτι δέντρα και καθόμουνα. Ανοίγουν τα αυτιά σου πολύ. Ακούς τους ήχους της πόλης. Σε κάποια φάση ήμουν πολύ κουρασμένη και εκείνη την ώρα ανοίξανε τα ποτιστικά. Και μου φάνηκε σαν να ερχόταν βροχή στη Σαχάρα. Και ο ήχος. Και έκανα ολόκληρο χορό να πάω ανάλογα που ποτίζει για να παίρνω δροσιά και να βρέχομαι λίγο. Φτιάχνεις μικρούς χώρους, με τα μικρογεγονότα που συμβαίνουν στην πόλη. Σίγουρα, αισθητηριακά άνοιξε. Γιατί είμαστε πολύ προσηλωμένοι και δη στην πόλη μας. Δεν είσαι τουρίστας που πας και λες ααα. Στη πόλη σου πάω λίγο έτσι (δείχνει ίσια). Οπότε εκεί που ήμουν έτσι άρχισε πάρα πολύ το τι βλέπω και ακούω και μυρίζω στην πόλη, στο έξω. Συνήθως είμαστε στοχοπροσηλωμένοι.

### 8. Γιατί να αφηγούμαστε δημόσια?

Η σκηνή είναι μια προστατευμένη συνθήκη. Ξέρει ο άλλος τι είναι σύγχρονος χορός, τι είναι θέατρο. Οπότε είναι όλα προσυμφωνημένα, κάπως. Εκεί έχεις από το μετανάστη που καθόταν μαζί και συχνά ερχόταν και λίγο πιο κοντά. Στην αρχή με έβλεπε από μακριά και μετά ερχόταν λίγο πιο εδώ, λίγο πιο εδώ. Δηλαδή τι είναι αυτό το περίεργο πλάσμα και είχε απ' όλα και είναι πως θα συναντηθούν δυο παρουσίες. Νομίζω ότι ένιωθα στις καλές στιγμές ότι είμαι όντως το πνεύμα του χώρου. Εξου μου έβγαине και ο υπεπροστατευτισμός. Να το καθαρίσω. Πως είναι

δυνατόν να έμειναν τόση ώρα και να μη τους νοιάζει τι αφήνουν πίσω. Με πλήγωνε πάρα πολύ αυτή η έλλειψη σεβασμού σε ένα τόπο που έχεις καθίσει. Νιώθεις πραγματικά ότι γίνεσαι «genius loci». Όλοι οι καλλιτέχνες αναρωτιόμαστε τι κάνω? Ποιον αφορά? Βλεπόμαστε μεταξύ μας. Εκεί είναι ένα άνοιγμα στην πραγματικότητα, πολύ γερό. Εγώ γενικά ένιωσα πολύ σεβασμό και νομίζω ότι αν μείνεις προσηλωμένος σε αυτό το πράγμα κάνεις όντως γύρω σου μια νησίδα όπου μπορεί να κοιτάνε, αλλά δεν εισβάλλουν εύκολα. Κάνεις νησίδες προσοχής.

### Συνέντευξη Βιτόρια Κωτσάλου

#### **1. Πως ξεκινά η ιδέα? Την ξέρετε από πριν ή σας καλεί η Βιτόρια αφότου λαμβάνει την επιχορήγηση?**

Το Day out of Time είναι μια ιδέα, η οποία προέκυψε δύο ή τρία χρόνια πριν από την αίτηση μου στο Φεστιβάλ. Άρχισε στα πλαίσια του RISE, της σχολής χωρίς δασκάλους, που οργανώναμε στην Ύδρα. Την πρώτη του χρονιά, είχαμε κάνει ένα φεστιβάλ χορού. Την επόμενη χρονιά πειραματικά καλέσαμε κόσμο για να εξερευνήσουμε πως θέλουμε να στήσουμε ένα σχολείο χωρίς δασκάλους. Την επόμενη χρονιά, δεν είχαμε εξωτερικό κόσμο, ήμασταν μόνο η ομάδα και εκείνη την χρονιά ήταν η πρώτη χρονιά που δοκίμασα το Day Out of Time, σαν πρακτική. Αυτό ξεκίνησε από μια στιγμή που ήμουν στο κρεβάτι και είχα μια έντονη τάση να κουνήσω το χέρι μου. Την οποία την καταλάβαινα και δεν την ακολούθησα. Δεν ακολούθησα αυτό που το σώμα ήθελε να κάνει. Και παρατήρησα ότι ενώ στην αρχή ήταν έντονο, κάποια στιγμή σταμάτησε, ένιωσα ένα μικρό πόνο και ηρέμησε. Και μετά σκέφτηκα τι θα γινόταν αν έδινα στον εαυτό μου, μια ολόκληρη ημέρα, μέσα σε ένα στούντιο, απλά αν ακολουθούσα την ανάγκη που έχει το σώμα μου για να κινηθεί. Και όταν αυτό το ακολουθώ, το διεγείρω ταυτόχρονα. Οπότε τι θα γίνει. Μέσα σε ένα κλειστό χώρο για μια ολόκληρη μέρα. Το οποίο ήταν τρομερά ανακουφιστικό. Ήταν σχεδόν τελετουργική αυτή η μέρα. Επέτρεψα στον εαυτό μου να σκεφτεί, να αφομοιώσει, να επεξεργαστεί, να δοκιμάσει χωρίς κάποιο πλαίσιο να το ορίζει, του τι σημαίνει αυτό, γιατί το κάνω αυτό, τι παραγωγικότητα θα έχει αυτό κλπ. κλπ. Και μετά είναι λίγο σαν μια φυλακή, γιατί ουσιαστικά τι σημαίνω αυτό να το βγάλω έξω ή σε άλλους χώρους. Υπάρχει ένα όριο του τι μπορείς και τι δεν μπορείς να κάνεις και πως ουσιαστικά πάω πιο κοντά σε αυτό που εγώ ερευνώ και μέσα από την κίνηση μου και είμαστε σαν ένα πολύπλοκο νευρικό σύστημα το οποίο συνδέεται με άλλα πολύπλοκα νευρικά συστήματα. Χρειαζόμαστε αέρα για να ζήσουμε, χρειαζόμαστε νερό, τροφή, αφή. Δεν είμαστε απομονωμένοι ολόκληροι. Είμαστε πάντα σε διάλογο με άλλα πράγματα, με άλλες οντότητες, με άλλους ανθρώπους, για να μπορούμε να υπάρχουμε. Οπότε βρέθηκα στο να δοκιμάζω εκείνη την χρονιά, για 3-4 ημέρες, το τι σημαίνει να δεσμευτώ σε ένα άλλου είδους χρόνο που είναι ο χρόνος που έχει ο ήλιος, από την ανατολή ως τη δύση του ηλίου. **Γιατί διαλέγεις αυτές τις ώρες; Για να έχει φως; Να είναι ασφαλές;** Ναι. Αρχικά σκέφτηκα ότι θέλω να ακολουθήσω το χρόνο που μου δίνει ο ήλιος. Γιατί είναι και πιο φυσικό για το σώμα να κινείται εκείνες τις

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

ώρες, 6-7 χρόνια, δοκιμάστηκε στη σχολή να γίνει νύχτα. Άλλο πράγμα. Εγώ διάλεξα την ημέρα γιατί έχω ένα πολύ καθαρό άξονα της πορείας του ήλιου από την ανατολή μέχρι τη δύση και είναι σαν να δεσμεύομαι πως θα ορίσει κάποιος άλλος το χρόνο για μένα. Όχι εγώ με το ρολόι μου. Θα πάω σε έναν άλλου είδους χρόνο, πιο φυσικό χρόνο που δεν μπορώ να υπερβώ. Και επέλεξα ένα συγκεκριμένο σημείο στην Ύδρα γιατί σκέφτηκα αν δεσμευτώ στο χώρο και το χρόνο, αυτό μου δίνει ικανότητα να καταλάβω το πώς οι σχέσεις αλλάζουν μέσα στην πορεία. Ενώ αν κινούμουν σε χώρους τα ερεθίσματα είναι τόσα πολλά που δεν μπορώ να καταλάβω τι συμβαίνει. Οπότε ήθελα να δεσμευτώ σε τρία πράγματα: στο χώρο, στο χρόνο και στο να κάνω ότι χρειάζεται για να βρίσκομαι στην κατάσταση του χορού, όλη την ημέρα. Δηλαδή ο άξονας δεν ήταν να κάνω κάποιες κινήσεις καλές ή όχι αλλά ήθελα να ερευνήσω τη σημαίνει να σκέφτομαι μέσα από την έννοια του χορού. Να είμαι συνέχεια ένα κινούμενο σώμα που αναπνέει και πάλλεται και αντιλαμβάνεται τα πράγματα μέσα από την κιναισθηση, η οποία είναι η αίσθηση με την οποία γεννιόμαστε και από την οποία αναπτύσσουμε και όλες τις άλλες δεξιότητες, που είναι ο λόγος, η επικοινωνία, το περπάτημα. Πριν, μέσα στη μήτρα, από τις πρώτες ικανότητες που αναπτύσσονται, είναι η κιναισθηση. Οπότε έκανα αυτή τη δοκιμή και από εκεί σιγά σιγά άρχισα να αναπτύσσω τη μεθοδολογία. Ήθελα να το μοιραστώ με άλλους. Να δω πως λειτουργεί και σε άλλους και άρχισε να γίνεται μια μεθοδολογία πως το μοιράζομαι αυτό και πως το διαχειρίζεται ο καθένας, αλλά ποιοι είναι οι άξονες για αυτό. Ένας άξονας ήταν το πώς ακολουθείς τις τάσεις που βρίσκονται μέσα στο νευρικό σύστημα. Τι σημαίνει αυτό να το φέρεις στη δημόσια σφαίρα. Τι σημαίνει να κινείσαι με ένα πολύ φυσικό τρόπο, όχι μέσα από την επιτελεστική δράση που μπορεί να είναι ο χορός. Αλλά να κινείσαι και να προσπαθείς να είσαι σε μια κατάσταση χορού, η οποία είναι μια πολύ φυσική κατάσταση των ανθρώπων, πριν από τη γλώσσα. Μετά πως επηρεάζει ο κάθε χώρος και η πορεία μιας ημέρας στο να μπορεί η αντίληψη κάπως να λιώσει και να έρθει σε επαφή με αυτό το τρίπτυχο που είναι ότι το προσωπικό, κοινωνικό και το περιβαλλοντικό είναι ουσιαστικά τρία κομμάτια που συνθέτουν την αντίληψη μας. Ότι δεν μπορείς να έχεις το ένα χωρίς το άλλο. Όλα αυτά είναι αλληλένδετα. Το πώς αντιλαμβανόμαστε, το πώς καταλαβαίνουμε και είναι και αλληλοεξαρτούμενα. Οπότε αυτή η πρακτική δεσμεύεται στο να είσαι στο χώρο, στο χρόνο και στην κατάσταση του χορού ο ένας τρόπος του πως μπορεί να λιώσει η δομή, οι συμβάσεις επικοινωνίας, αντίληψης, κίνησης, επαφής και το να έρθεις να δεις αυτά τα πράγματα σε κίνηση μαζί. 16.00 η ώρα συνήθως που έχεις περάσει μια πολύ μεγάλη διάρκεια εκεί ήδη, αρχίζουν και οι κινήσεις του εξωτερικού περιβάλλοντος συντονίζονται πάρα πολύ με τις αποφάσεις και ανάγκες. Κάπως εκεί αρχίζει και γίνεται τότε αυτό που εγώ αποκαλούσα: «Αυτός είναι ο χορός». Συναντιέται το μέσα με το έξω, αν το πούμε πολύ απλά. Αυτές ήταν, λοιπόν, οι αφορμές για αυτή την ιδέα. Το μοιράστηκα σε επίπεδο εργαστηρίου με ανθρώπους στην Ύδρα και μετά ήθελα να το φέρω σαν ένα περιβάλλον που είναι σκληρό, πιο σκληρό για τις αισθήσεις τους, τουλάχιστον. Ήθελα να το φέρω, λοιπόν, σε μια πόλη, στην Αθήνα. Και ήθελα να το φέρω σε

καλλιτεχνικό επίπεδο, σαν μια πρόταση και ταυτόχρονα σαν μια αναμέτρηση τόσο για τους performer, όσο για το χορό, για την έννοια του χορού, όσο για το κοινό. Το τι σημαίνει να κάτσεις να παρατηρήσεις και να είσαι μάρτυρας όλης αυτής της διαδικασίας και πως μια τέτοια διαδικασία ουσιαστικά δημιουργεί παραπάνω χώρο. Τόσο να παρατηρήσεις το χορό στη φύση του, σαν λειτουργία όσο και να παρατηρήσεις τον δημόσιο χώρο, όσο και να παρατηρήσεις τι είναι αυτό που τελικά παρατηρείς εσύ, σαν παρατηρητής. Γιατί πολλές φορές όταν μιλάμε για δημόσιο χώρο, αν το πάω από αυτή την πλευρά, γιατί τα πάντα για έμενα έχουν πάρα πολλές πλευρές. Δεν είναι μόνο ένα καλλιτεχνικό έργο. Πάντα σκέφτομαι σε πολλά επίπεδα. Αρχίζει από μια δική μου ανάγκη και εκτείνεται σε κάτι πιο περιβαντολογικό. Πως μπορείς να έρθεις σε σχέση με τη φύση των πραγμάτων και για μένα η φύση των πραγμάτων είναι η κίνηση. Και δεν μπορώ να διατηρήσω ακριβώς τη φύση, τα δέντρα, τα καλώδια, το πώς κινούνται τα αυτοκίνητα. Μέσα σε ένα δημόσιο χώρο αυτό που σε γενικές γραμμές παρατηρείται είναι αυτό που λέμε, σαν να είμαστε off. Βγαίνω έξω για να πάω από εδώ μέχρι εκεί και τα ερεθίσματα που λάβω είναι πολύ συγκεκριμένα. Τα οποία συνήθως έχουν να κάνουν με το στόχο μου. Και οτιδήποτε άλλο μπορεί και να με ενοχλήσει, από τη μια. Από την άλλη έχουμε ένα άλλο επίπεδο off, το οποίο είναι η αίσθηση του σώματος μου. Δηλαδή όταν βγαίνω έξω και είμαι έξω, πρέπει να υπάρχουν κάποιες ειδικές συνθήκες για να έχω μια πιο ολοκληρωμένη αίσθηση του τι συμβαίνει στο σώμα μου, να λαμβάνω σήματα από αυτό. Έχουμε μάθει, δηλαδή, ότι στον έξω χώρο, έξω από το σπίτι μου, έξω από ένα στούντιο, έξω από μια σχέση που νιώθω οικεία. Συνήθως τα σήματα από το σώμα μας είναι περιορισμένα. Δεν έχουμε το δικαίωμα ή δεν έχουμε ανοίξει. Πιστεύουμε ότι δεν μπορούμε να τα διαχειριστούμε αυτά μαζί. Το να είμαστε σε κάτι άγνωστο, σε κάτι ανοίκειο, σε κάτι μη επιλεγμένο, σε κάτι δημόσιο και ταυτόχρονα να έχουμε ένα είδος χρόνου πιο κυκλικό, σαν αίσθηση και σχέση με το σώμα μας. Το οποίο για μένα αυτό, είναι αποτέλεσμα πολλών πραγμάτων, αλλά είναι και σαν να λέμε το έδαφος πάνω στο οποίο κτίζεται ο κοινωνικός αποκλεισμός, κτίζονται πολλά προβλήματα, κοινωνικά που έχουμε. Και μετά φτάνω σε ένα τελευταίο κομμάτι που είναι η αίσθηση ολότητας. Η μη αίσθηση ολότητας του κόσμου είναι κάτι το οποίο δημιουργεί παθολογίες και ψυχικές και σωματικές και σε σχέση με τα ναρκωτικά. Δημιουργεί πολλά θέματα σε σχέση με αυτό. Και τι σημαίνει να καλλιεργείς τρόπους και χώρους και μεθόδους που ψάχνουν αυτή την ολότητα και τη σύνδεση με την ολότητα του κόσμου. Και αν ότι ζει, κινείται και ότι τα πράγματα κινούνται από το αίμα μας, από τους αέρηδες, από το πώς αλλάζουν οι εποχές. Σε όλα τα επίπεδα, κινούνται. Τα μοτίβα με τα οποία αυτά τα άτομα κινούνται, έχουν κοινά στοιχεία. Δηλαδή το πώς κινείται ένα πουλί. Αυτά τα μοτίβα, υπάρχουν μέσα μας. Στο αίμα μας. Τα καταλαβαίνουμε αισθητηριακά, αισθητικά και με το ένστικτό μας. Με την κιναισθήση μας. Οπότε αυτά είναι σαν να λέμε ότι για έμενα ο χορός είναι και ένα εργαλείο, μέσα από το οποίο μπορείς να συνδεθείς με κάτι. Και από την άλλη ο χώρος είναι κάτι που υπάρχει γύρω μας και αν δουλέψουμε και βρει ο καθένας τις ρυθμίσεις μπορούμε να το αφήσουμε να μα διαπεράσει. Οπότε διαφοροποιείται λίγο αυτή

η πρακτική, ότι δεν είναι επιτελεστική. Δεν είναι performance με αυτή την έννοια αλλά είναι performative, υπο την έννοια ότι είναι κάτι το οποίο ο καλλιτέχνης είναι δεσμευμένος και το μοιράζεται, το ανοίγει σε οποιοδήποτε βλέμμα, να είναι παρών. Να μοιραστεί αυτό που συμβαίνει από την μια και από την άλλη, δουλεύει για αυτό. Δεν είναι κάτι το οποίο απλά συμβαίνει από μόνο του. Είναι κάτι που θέλει πάρα πολύ συγκέντρωση για να μπορεί να λειτουργήσει σε τέτοια μεγάλη διάρκεια.

## **2. Πως μορφώνεις αυτή την ιδέα από την Ύδρα στην Αθήνα?**

Ήταν το ότι ήθελα να το φέρω σε ένα καλλιτεχνικό επίπεδο αυτό, να το εξελίξω από μια πρακτική σε ένα καλλιτεχνικό επίπεδο που θα προσκαλέσει κοινό να το παρακολουθήσει, ένα κομμάτι. Το δεύτερο κομμάτι είναι ότι είναι πολύ πιο εύκολο να είσαι σε μια τέτοια διαδικασία σε ένα φυσικό τοπίο ή σε ένα πιο φυσικό τοπίο, που από την άλλη υπάρχουν άνθρωποι αλλά είναι πιο φυσικό, πιο έντονη η φύση και το βασικό ερώτημα είναι: Αντέχουμε να το κάνουμε αυτό στις συνθήκες μιας πόλης; Γιατί όταν είμαστε στην πόλη είναι ακόμη πιο δύσκολο να ακούσεις ή να έχεις μια αίσθηση από το σώμα σου. Γιατί είναι οι θόρυβοι αλλιώς, είναι οι επιφάνειες αλλιώς, είναι ο αέρας αλλιώς και αντέχουμε να τα αφομοιώσουμε αυτά. Και σαν μια μετασκέψη είναι ότι αν θέλουμε να αλλάξουμε κάτι, αντέχουμε να πάμε μέσα από αυτό που έχουμε δημιουργήσει. Γιατί η ιδέα του έξω, η ιδέα του ότι τα σκουπίδια τα πετάμε και τελειώσαμε με αυτά, δεν υπάρχει. Είναι μια ψευδαίσθηση. Χρειάζεται να πάμε με αυτό που έχουμε. Για αυτό και τόσο κεντρικά το σημείο. Ναι. Κεντρικά για να είναι για το κοινό. Να είναι κάτι που κάποιος μπορεί να κάνει μια βόλτα και να παρακολουθήσει 21 διαφορετικούς performer να διαχειρίζονται αυτή την κατάσταση. Γιατί αλλιώς το διαχειρίζεται ο καθένας αυτό. Δεν είναι κάτι που μπορείς να πεις ότι όλοι, το διαπραγματευόμαστε με τον ίδιο τρόπο. Οπότε η οδηγία ήταν πολύ συγκεκριμένη, αλλά ο τρόπος που ο καθένας ανταπεξήλθε σε αυτό και βρήκε τις στρατηγικές του τις προσωπικές. Και επίσης ο καθένας επέλεξε το σημείο του. Οπότε καλέστηκαν να κάνουν μια βόλτα στην Αθήνα και να πούμε αυτή είναι η ευρύτερη περιοχή και από εκεί και πέρα ο καθένας είχε διαλέξει ένα δικό του σημείο, για δικούς του λόγους. Η περιοχή είναι από το Σύνταγμα μέχρι την Ερμού κάτω κάτω που έφτανε στην Πειραιώς και την Ομόνοια και την Πλάκα. Δηλαδή το κέντρο της Αθήνας, μέχρι και το Κολωνάκι είχε πάει. Απλώς προσπαθήσαμε να φτιάξουμε κάτι προσβάσιμο για τους ανθρώπους, να έρθουν. Εσύ σε ποιο σημείο είσαι; Εγώ ήμουνα στο Μοναστηράκι. Ήταν πολύ έντονο.

## **3. Οι πρόβες ξεκινάνε μέσα/ έξω?**

Για να λειτουργήσει, καταρχάς αυτή η πρακτική, χρειάζεται υποστήριξη. Δηλαδή ξέρουμε όλοι που θα πάμε, δηλαδή ξέρουμε το χάρτη. Νοητά ξέρουμε ότι υπάρχουν κι άλλοι που περνάνε το ακριβώς ίδιο με σένα. Είναι η ομάδα υποστήριξης, για το Φεστιβάλ Αθηνών ήταν περίπου 20

#### Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

άτομα, οι οποίοι έχουν κάνει ένα εργαστήριο, το έχουν δοκιμάσει για 3 ώρες έξω σαν πρακτική. Ξέρουν δηλαδή, λίγο βιωματικά, τι είναι αυτό και κατά τη διάρκεια της δράσης πηγαίνουν από άτομο, σε άτομο και φροντίζουν να υπάρχει νερό, άμα κάτι χρειάζεται, απλώς κάθονται. Υπάρχουν πολλοί τρόποι υποστήριξης, το να κάτσεις και να παρακολουθήσεις είναι ένα είδος στήριξης. Οπότε αυτή τη δοκιμή, την κάναμε και οι performers. Είχαμε πάει συγκεκριμένα στο Παλαιό Φάληρο. Όπου πως έγινε όλο αυτό. Η μεθοδολογία του ήταν ότι εγώ βρέθηκα με τον κάθε performer, με καθένα ένα από τους 21, μόνη μου για μια ώρα, κάπου σε ένα εξωτερικό σημείο και μιλήσαμε. Όπου μιλήσαμε για τους άξονες, για τα ενδιαφέροντά μου, για το πώς την έχω σκεφτεί, τις φιλοσοφικές έννοιες που το πλαισιώνουν και μιλήσαμε με τον καθένα για το πώς το βλέπει όλο αυτό, γιατί θέλει να το κάνει, τι τον ενδιαφέρει, τι τον προβληματίζει. Οπότε έχουμε μια προσωπική επαφή. Μετά από αυτό το κάναμε σαν δοκιμή σε ομάδες στο Παλαιό Φάληρο, όπου πριν κάνω την πρακτική τους έκανα μια εισαγωγή για τους βασικούς άξονες που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της πρακτικής και μετά πριν την παράσταση κάναμε μια τρίτη συνάντηση, η οποία ήταν μια ολόκληρη μέρα, την ημέρα πριν την πρακτική που ήρθαν στο σπίτι μου από το πρωί νωρίς, κάναμε πρακτική έξω, μπήκαμε μέσα, έκανα μια ομιλία, τρίωρη. Κάλυψα όλο το θεωρητικό υπόβαθρο και την πρακτική, φάγαμε όλοι μαζί. Πέρασαν χρόνο που μπορούσαν να διαβάσουν από κείμενα από τα οποία έχω εμπνευστεί και φύγαμε για να προετοιμαστούμε για την επόμενη ημέρα. Πήγαμε, συναντηθήκαμε στο Σύνταγμα όλοι μαζί στις 5.30 από εκεί φύγαμε σε ομάδες και πήγαμε ο καθένας στο σημείο του, κάναμε την πρακτική και με τη δύση του ηλίου ξαναβρεθήκαμε στο Σύνταγμα και ήρθαμε σπίτι μου, για να κλείσουμε τη διαδικασία μαζί. Αυτή η πορεία, η μεθοδολογία.

#### **4. Τους performers τους διαλέγεις πως?**

Ουσιαστικά ήθελα να συνεργαστώ με ανθρώπους που ήξερα και δεν ήξερα. Ήθελα να έχω διαφορετικές ηλικίες και διαφορετικές προσεγγίσεις του χορού, από διαφορετικές εμπειρίες. Οπότε προσέγγισα με διαφορετικούς άξονες τους ανθρώπους και ήτανε σίγουρα όλοι άνθρωποι που το είχαν να το κάνουν. Γιατί είναι ένα καινούργιο πεδίο, είναι διαφορετικό. Έχουν γίνει πολλές δράσεις στον δημόσιο χώρο, ακόμη και site specific που έχουν προσπαθήσει να αφομοιώσουν στοιχεία από το χώρο, αλλά αυτό το πάει σε ένα άλλο επίπεδο, το οποίο δεν είναι δεδομένο ότι ενδιαφέρει κάποιον.

#### **5. Δυσκολίες που προέκυψαν και αντιδράσεις του κόσμου**

Ο καθένας από εμάς είχε μια έντονη εμπειρία κατά τη διάρκεια της πρακτικής. Για μένα ήταν πάρα πολύ έντονο το ότι υπήρχαν κάποιοι άστεγοι άνθρωποι και μέσα σε εισαγωγικά τρελοί, οι οποίοι ήταν τρομεροί πυλώνες για την ημέρα. Ο τρόπος που καθίσανε δίπλα μου ή που σχετιστήκανε με αυτό που έκανα ήταν πολύ γενναιοδωρο. Όπως και τα μικρά παιδιά και τα σκυλιά. Αντιθέτως υπήρχαν άνθρωποι που ήταν μέσα σε εισαγωγικά κανονικοί ή μορφωμένοι

ή πολιτισμένοι, οι οποίοι φέρθηκαν πάρα πολύ άσχημα. Νευρίαζαν. Θεωρούσαν ότι είναι πάρα πολύ παράξενο αυτό που συμβαίνει. Υπήρχε κάποιος που φώναζε την αστυνομία. Μια κοινωνική λειτουργός, όχι σε μένα, σε μια άλλη κοπέλα που πήγε να φωνάξει την αστυνομία γιατί ανησύχησε πάρα πολύ. Για εμάς όλα αυτά δεν είναι πραγματικές δυσκολίες, είναι απλά παρατηρήσεις. Του κοίτα να δεις τι συμβαίνει. Υπήρχε και μέσα στη μεθοδολογία, που μοιράστηκα με τα παιδιά, ήταν το ότι ένα είναι το πώς κρατάς την ενέργεια να είσαι στην κατάσταση του χορού τόσες πολλές ώρες, το οποίο θέλει μια ρύθμιση εσωτερική, ότι δεν κάνεις υπερβολές και αφήνεις τον χορό να έρθει, όποτε έρχεται. Δεν μπορείς να πιέξεις 16 ώρες. Μπορείς όμως να το καλλιεργείς. Οπότε και σαν επίπεδο πρακτικής του χορού είχε ένα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον και είχε και μια φοβερή δυσκολία γιατί αυτό που ονομάζουν οι αθλητές «δεύτερο άνεμο» γιατί είναι κάποια στιγμή που το νευρικό σύστημα κλατάρει και λέει φτάνει. Αν εκεί τα παρατήσεις δεν μπορείς να ξανασηκωθείς εύκολα, αν εκεί συνεχίσεις με μια επιμονή και δεις το όριο σου εκεί έρχεται αυτό που ονομάζεται «δεύτερος άνεμος» που είναι σαν ένα κύμα ενέργειας, γιατί διευρύνεται το νευρικό σύστημα και αποκτάς παραπάνω χωρητικότητα, ικανότητα. Οπότε αυτό νομίζω ότι το παρατηρήσαμε και σε επίπεδο σωματικό, πρακτικής και σε επίπεδο σχέσεων, γιατί υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι που είναι πονεμένοι και πραγματικά δεν νιώθουν καλά δίπλα σε κάποιον που έχει μια παραπάνω ελευθερία με το σώμα του. Τους πονάει, τους μερδεύει, τους δυσκολεύει. Το οποίο για εμάς είναι κάτι που έπρεπε να έχουμε στο νου μας και να το ζυγιάζουμε, γιατί δεν θέλαμε να προκαλέσουμε δυσκολία ή να τρομάξουμε ή να αιφνιδιάσουμε, αλλά θέλαμε να παραμείνουμε ταυτόχρονα, αντί να κοπούμε. Έχει ένα μεγάλο ενδιαφέρον στο πως ρυθμίζεις σε σχέση με το τι αντέχει ο άλλος, τι περνάει από δίπλα σου. Και πως το σέβεσαι το όριο του αλλά ταυτόχρονα δεν καταπατάς αυτό που σου συμβαίνει εσένα. Και ο χορός είναι μεγάλη απάντηση γιατί στο χορό, όλα μπορείς να αφομοιώσεις με κάποιον τρόπο. Δεν αποκλίνει τίποτα από κάτι. Κάποια στιγμή ήρθαν οι αστυνόμοι σε μένα και ανεβήκαν πάνω στο σημείο που χόρευα με τα μηχανάκια τους, οπότε υπήρχαν διάφορες τέτοιες πραγματικότητες που στο Μοναστηράκι ήταν πολύ έντονες. Υπήρχε μια πορεία αναρχικών, υπήρχαν οι μπάτσοι και στο σημείο και ανάμεσα στον κόσμο που παρακολουθούσε. Υπήρχαν δυσκολίες σε κάποιους ανθρώπους σε σχέση με τη βρώμα που υπάρχει. Σε σχέση με τη διαδικασία όσων το παρακολουθήσανε είχαμε πάρα πολύ μεγάλη συζήτηση μετά. Γενικότερα η αίσθηση ήταν ότι είναι κάτι που λειτουργεί σα πρακτική.

#### **6. Είδες κάποια αλλαγή στο σώμα σου?**

Είναι σκληρό. Δεν μπορείς να το αντέξεις εύκολα γιατί κάποιες στιγμές αδειάζεις πάρα πολύ. Κάποιες στιγμές έρχεται σε επαφή με πραγματικότητες ανθρώπων και καταστάσεων που είναι πάρα πολύ επίπονες και αντίξοες. Όταν εμμένεις σε αυτό. Εμμένεις στο να είσαι απόλυτα ανοιχτός και να ζωντανεύεις μέσα από αυτό είναι πολύ μεγάλο δώρο. Γιατί στο τέλος της ημέρας εγώ και όλοι το αισθανθήκαμε. Έχεις μια τρομερή ανάταση. Σαν να έχεις ξευφάνει όλο



## Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»

σου το νευρικό σύστημα και έχεις συντεθεί με όσα υπάρχουν, άσχημα, όμορφα, καλά, κακά. Με τα πάντα. Με την πολυπλοκότητα του κόσμου και πως υπάρχει και πως συνδέεται αυτό μέσα στην κίνηση. Οπότε είναι σαν μια τελετουργική διαδικασία διεύρυνσης. Όποτε την κάνω αυτή την τεχνική είναι δύσκολο το πέρασμα. Αλλάζουν πολλά πράγματα εκεί, αλλά πάντοτε είναι να μεγάλο δώρο το πώς αισθάνεσαι μετά. Και είναι κάτι που από την μια με ενημερώνει πάρα πολύ, τόσο στο δικό μου σώμα, όσο και στο τι συμβαίνει. Μια άλλου είδους ενημέρωση για το που βρίσκομαι και με καθαρίζει.

### 7. Πως θα μπορούσε να εξελιχθεί, η ίδια παράσταση με τους ίδιους performers

Αυτό θα μπορούσα να το δω να ταξιδεύει σε διαφορετικές πόλεις και οι 21 performer να εκπαιδεύουν κι άλλους. Εγώ θα φανταζόμουν 150 άτομα να το κάνουν αυτό. Αν έβλεπα μια εξέλιξη σε αυτή την ομάδα είναι εφόσον έχουν την εμπειρία, σε ένα πλαίσιο Φεστιβάλ, να πηγαίναμε σε άλλα μέρη και να εκπαιδεύαμε κι άλλους, κι άλλους, κι άλλους ώστε να κάναμε ένα πολύ μεγάλο event, στα όρια μιας πολιτικής διαμαρτυρίας.

### 8. Κάτι άλλο που θες να μοιραστείς

Το πώς κάποιος χορεύει έχει να κάνει με την εν ζωογόνηση, πως ζωντανεύει. Άρχισε με το πώς ζωντανεύω, αλλά έχει να κάνει με τον δημόσιο χώρο που σε γενικές γραμμές.... Έχει και ένα διπλό. Παίρνει από αυτό, αλλά ο χορευτής αυτό που θα λάβει είναι επίσης μια τρομερά χρήσιμη διαδικασία γιατί είναι σαν ανά τα χρόνια, από πολύ παλιά. Αν το σκεφτούμε κοινωνιολογικά τι εκφράζει ο χορός, εκφράζει ένα άμεσο μήνυμα από τον τρόπο ζωής που χορεύουν αυτό το χορό. Πολύ απλά στα νησιά είναι άλλοι οι χοροί και στα νησιά από ότι στα βουνά. Και ανά τα χρόνια, υπήρχε ο κύκλος και τις κινήσεις του πως κινούνται και πως ζούσαν οι άνθρωποι. Τώρα πια ο χορός έχει πάρει μια αποστασιοποίηση από την κοινωνική ζωή και από τον τόπο. Έχει περιοριστεί σε ένα πλαίσιο στούντιο, σε ένα πλαίσιο παράστασης, σε ένα πλαίσιο οι χορευτές και οι μη χορευτές και θεωρώ ότι είναι ένα διπλό πράγμα. Από τη μια οι χορευτές χρειάζεται να ενημερωθούμε πιο πολύ από αυτό που συμβαίνει και να το φέρουμε αυτό στην τέχνη του χορού και αντίστροφα, εγώ το θεωρώ χρέος μου να διεγείρουμε το χορό γιατί αργοπεθαίνει. Ήταν πάρα πολύ ωραία ομάδα. Δοθήκαν σε αυτό πάρα πολύ γενναϊόδωρα γιατί είναι κάτι δύσκολο και είναι κάτι που απαιτεί μια συμπάθεια. Δεν θα λειτουργήσει αυτό σαν πρακτική αν δεν έχεις μια συμπάθεια και μια αποφασιστικότητα για αυτό. Οπότε έχει να κάνει με το πώς διαπραγματεύεσαι μια πρακτική, το χώρο, τις συνθήκες στο χώρο και μετά αυτό σαν διάρκεια γιατί έχεις πάρα πολλές ώρες να το παρατηρήσεις σου δίνει και εργαλεία και δεξιότητες που μπορούν να σε οδηγήσουν σε πάρα πολλά πράγματα.

Ε. Λινάκη, «Χωρο-παραστατικές αφηγήσεις κοινωνικών γεγονότων στη πόλη»