



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση – MA in Drama and Performing Arts in Education and Lifelong Learning» (ΠΜΣ – ΔΡΑ.ΤΕ.Π.Τ.Ε.)

«Το Θέατρο του Καταπιεσμένου στις ομάδες Madalenas:
Μια εθνογραφική έρευνα στα πλαίσια του οργανισμού Krila και της ομάδας Madalenas στη
Μπολόνια της Ιταλίας»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:

ΠΑΠΑΟΙΚΟΝΟΜΟΥ-ΣΙΔΕΡΗ ΧΡΙΣΤΙΝΑ

A.M: 207274642438

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

ΑΛΚΗΣΤΙΣ ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗ

Ναύπλιο, 2015-2016

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί διπλωματική εργασία στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «*Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες στην Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση*».

Πριν τη παρουσίαση της παρούσας εργασίας, αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω ορισμένους από τους ανθρώπους που γνώρισα, συνεργάστηκα μαζί τους και έπαιξαν σημαντικό ρόλο για την επιτυχή πραγματοποίησή της.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διπλωματικής μου εργασίας, Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και Κοσμήτορα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, κυρία Άλκηστις Κοντογιάννη καθώς και τον καθηγητή μου κύριο Αστέριο Τσιάρα, Επίκουρο Καθηγητή του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Η βοήθεια και η καθοδήγησή τους κατά τη διάρκεια της εργασίας μου, ήταν πολύτιμες, και οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ και για την εμπιστοσύνη και την εκτίμηση που μου δείξαν. Επιπλέον, θα ήθελα να τους ευχαριστήσω και για την ευκαιρία που μου δώσανε να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον αντικείμενο που ανταποκρίνεται απολύτως στα επιστημονικά μου ενδιαφέροντα, καθώς και για την αμέριστη συμπαράστασή τους, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά το «Κοινωνικό Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης», για την οικονομική στήριξη που μου παρείχε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, χορηγώντας μου υποτροφία, η οποία με βοήθησε να εκπονήσω τη παρούσα εργασία και να ολοκληρώσω με επιτυχία τις μεταπτυχιακές μου σπουδές.

Ακόμη, οφείλω πολλές και θερμές ευχαριστίες στην κυρία Giulia Allegrini, υπεύθυνη της πρακτικής μου άσκησης στην Ιταλία, με την οποία συνεργάστηκα κατά τη παραμονή και την ερευνητική μου πορεία στη Bologna της Ιταλίας. Η βοήθειά της ήταν εξαιρετικά σημαντική τόσο στο πρακτικό όσο και στο υποστηρικτικό κομμάτι της εργασίας.

Παράλληλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους της συμφοιτητές και φίλους μου, για τη συνεργασία, την αλληλοϋποστήριξη και την ανταλλαγή ιδεών και εμπειριών, που μου προσέφεραν σε όλη τη πορεία των σπουδών μου.

Τέλος, δε μπορώ να μην αναφερθώ στην οικογένεια μου, που ήταν δίπλα μου σε κάθε μου βήμα και με υπομονή και κουράγιο πρόσφεραν την απαραίτητη ηθική συμπαράσταση για την ολοκλήρωση της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	2
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	3
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

1.1 Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ AUGUSTO BOAL.....	7
1.2 Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ.....	9
1.3 ΟΙ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ Θ.Τ.Κ.....	15
1.3.1 ΤΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ.....	19
1.3.2 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΚΟΝΑ.....	21
1.3.3. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ.....	23
1.3.4 ΤΟ ΟΥΡΑΝΙΟ ΤΟΞΟ ΤΩΝ ΕΠΙΘΥΜΙΩΝ.....	24
1.3.5 ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΦΟΡΟΥΜ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ JOKER.....	25
1.3.6. ΤΟ ΑΟΡΑΤΟ ΘΕΑΤΡΟ.....	32
1.3.7 ΆΜΕΣΕΣ ΔΡΑΣΕΙΣ / ΕΠΕΜΒΑΣΕΙΣ-ΔΡΩΜΕΝΑ.....	34
1.3.8. ΝΟΜΟΘΕΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.....	35
1.4 ΟΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΤΟΥ AUGUSTO BOAL.....	37

7ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο : ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΔΙΚΤΥΟ ΤΩΝ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ

2.1 Η BARBARA SANTOS ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ.....	43
2.2 ΟΙ ΟΜΑΔΕΣ ΚΑΙ Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΩΝ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ / ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ.....	46

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο : ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΡΕΥΝΑ

3.1 ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	57
3.2 ΧΩΡΟΣ /ΧΡΟΝΟΣ ΔΙΕΞΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΔΕΙΓΜΑ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	58
3.3 ΕΡΓΑΛΕΙΑ / ΜΕΣΑ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ.....	58

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΥΡΥΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΜΕΣΩ ΤΩΝ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ ΤΗΣ ΜΠΟΛΟΝΙΑ ΚΑΙ ΤΩΝ ΔΡΑΣΕΩΝ ΤΟΥΣ (ΥΠΟ ΤΟΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟ KRILA)

4.1 KRILA – ΟΜΑΔΑ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ ΣΤΗ ΜΠΟΛΟΝΙΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ.....	57
4.2 Η ΟΜΑΔΑ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ ΤΗΣ ΜΠΟΛΟΝΙΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ	65
4.3 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ.....	66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5^ο : ΤΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΜΑΔΑΛΕΝΑΣ ΣΤΗ ΜΠΟΛΟΝΙΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ	
5.1 ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ 06/10/2015.....	68
5.2 ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ 25/10/2015.....	69
5.3 ΤΡΙΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ 10/11/2015.....	74
5.4 ΤΕΤΑΡΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ 22/11/2015.....	77
5.5. ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ.....	79
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6^ο : ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	81
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7^ο : ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ.....	90
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	97
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	102

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος της παρούσας έρευνας, που διεξήχθη τον Φεβρουάριο του 2015, στη Μπολόνια της Ιταλίας, στα πλαίσια της πρακτικής άσκησης της ερευνήτριας στον οργανισμό Θεάτρου του Καταπιεσμένου και την ομάδα Μανταλένας, ήταν να διερευνήσει τη μέθοδο, τη φιλοσοφία, τους στόχους, τις τεχνικές εργασίας, και τη πορεία, που ακολουθούν οι Μανταλένας, στα εργαστήριά τους.

Η ερευνητική διαδικασία διήρκησε έξι μήνες και το δείγμα της έρευνας συμπεριελάμβανε 10 άτομα, μέλη και εμψυχώτρια της ομάδας Μανταλένας στην Ιταλία, καθώς και ένα ακόμα άτομο από την ομάδα Μανταλένας του Νεπάλ, το οποίο συμπλήρωσε το ερωτηματολόγιο που είχε σταλεί από την ερευνήτρια και σε άλλες ομάδες Μανταλένας στο κόσμο.

Η ερευνήτρια συνέλλεξε τα ερευνητικά της δεδομένα με τη χρήση ποιοτικών εργαλείων. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε η συμμετοχική παρατήρηση με την τήρηση και τη καταγραφή των εμπειριών σε ημερολόγιο από τα εργαστήρια που πραγματοποιήθηκαν από την ομάδα Μανταλένας στην Ιταλία, και ημιδομημένες συνεντεύξεις. Επιπλέον, στάλθηκαν ερωτηματολόγια με ερωτήματα ανοιχτού τύπου σε ομάδες των Μανταλένας από όλο τον κόσμο. Ωστόσο, επειδή η ανταπόκριση των ερωτώμενων ήταν μικρή, και η ερευνήτρια συνέλλεξε απαντήσεις μόνο από μια εμψυχώτρια της ομάδας Μανταλένας του Νεπάλ, η ίδια αποφάσισε να χρησιμοποιήσει και ερευνητικά δεδομένα που είχε αποκομίσει από διάφορες άτυπες συζητήσεις, με τα μέλη της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια, κατά τη διάρκεια της παραμονής της στην Ιταλία και της συναναστροφής της με τις γυναίκες της ομάδας, προκειμένου να συγκεντρώσει όσες περισσότερες και αξιόπιστες πληροφορίες γινόταν, για το περιεχόμενο της συγκεκριμένης ομάδας.

Μετά την ανάλυση των ποιοτικών αποτελεσμάτων, η ερευνήτρια σημείωσε πολύτιμα ευρήματα για τη πορεία των ομάδων Μανταλένας, και μέσω της σύγκρισης των ομάδων Μανταλένας Ιταλίας και Νεπάλ, παρατήρησε γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη ομάδα, ανεξαρτήτου του κοινωνικού, πολιτιστικού, οικονομικού και πολιτικού πλαισίου της αλλά και διαφοροποιήσεις μεταξύ τους.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 1^ο : Θεωρητική Προσέγγιση για το Θέατρο του Καταπιεσμένου

1.1 Η ζωή και το έργο του Augusto Boal

Εμπνευστής του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, το οποίο αποτελείται από διάφορες παραστατικές μορφές, ήταν ο βραζιλιάνος σκηνοθέτης Augusto Boal. Ο Augusto Boal γεννήθηκε στις 16 Μαρτίου του 1931 στο Ρίο ντε Τζανέιρο με πατέρα τον José Augusto Boal και μητέρα την Albertina Pinto. Σπούδασε και πήρε πτυχίο το 1952 ως Χημικός Μηχανικός στο Ομοσπονδιακό Πανεπιστήμιο του Ρίο ντε Τζανέιρο, UFRJ (τότε γνωστή ως Uca). Απέκτησε διδακτορικό στη Χημεία με ειδίκευση στα πλαστικά, το πετρέλαιο. Μετά το πέρας των σπουδών του ως χημικός μηχανικός, έφυγε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, με υποτροφία για ειδίκευση, την οποία δεν αξιοποίησε ποτέ (Buchleitner, 2010: 58).

Από πολύ μικρή ηλικία ενδιαφέρθηκε για το θέατρο, συμμετέχοντας με τα τρία του αδέρφια στη προετοιμασία διαφόρων σκετς για μέλη οικογενειών. Ωστόσο, μέχρι και την ολοκλήρωση του διπλώματός του, δεν συμμετείχε ενεργά στην θεατρική σκηνή (Boal, 2001: 75). Μετά την αποφοίτησή του από το UFRJ, συνέχισε στη Σχολή Δραματικής Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Κολούμπια, στην Νέα Υόρκη. Μεταξύ των καθηγητών του ήταν ο John Gassner, ο οποίος εισήγαγε τον Boal τόσο στην τεχνική του Bertolt Brecht όσο και του Constantin Stanislavski και τον ενθάρρυνε να σχηματίσει δεσμούς με θεατρικές ομάδες, όπως το Μαύρο Πειραματικό Θέατρο. Το 1955, ο Boal ανέβασε παραγωγές όπως τα «Horse and the Saint» και «The House Across the Street», που έγραψε ο ίδιος.

Μετά την αποφοίτησή του από τη Δραματική Σχολή, ο Boal επέστρεψε στην Βραζιλία με ένα δίπλωμα, το οποίο, όπως ο ίδιος αναφέρει, του χρησίμευε πολύ λιγότερο σε σύγκριση με τις θεατρικές γνώσεις που είχε αποκτήσει χωρίς αυτό. Το 1956, του ζητήθηκε να δουλέψει για το θέατρο Αρένα στο Σάο Πάολο, στο οποίο και εργάστηκε έως και τη σύλληψή του το 1971 (Babbage, 2004: 1). Εκεί, άρχισε να πειραματίζεται με νέες μορφές θεάτρου που δεν είχε ξαναδεί στη Βραζιλία, όπως το «σύστημα» Στανισλάβσκι για

ηθοποιούς. Ο Boal προσάρμοσε αυτές τις μεθόδους στις κοινωνικές συνθήκες της Βραζιλίας, λαμβάνοντας μια αριστεριστική προσέγγιση των θεμάτων που αφορούν τον εθνικισμό, που βρισκόταν σε έξαρση αυτή την περίοδο, δεδομένου ότι η χώρα είχε μόλις υποστεί μια μακρά περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας. Εξαιτίας της καταστολής της κριτικής τέχνης, που επέβαλλε το δικτατορικό καθεστώς, ο Augusto Boal μαζί με άλλους φυλακίστηκε, βασανίστηκε και εξορίστηκε. Κατά τη διάρκεια της εξορίας του ο ίδιος συνέλλεξε μια μεγάλη γκάμα θεατρικών παιχνιδιών και ασκήσεων, που εντάχθηκαν αργότερα στο Θέατρο του Καταπιεσμένου. Εκείνη τη περίοδο επηρεασμένος από το έργο του Paulo Freire για την Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου, αποφάσισε να εργαστεί με αναλφάβητους ανθρώπους στο Περού, καθώς μάλιστα την ίδια εποχή στη Βραζιλία το δικαίωμα των ανθρώπων να ψηφίζουν ήταν άρρητα συνδεδεμένο με την ικανότητά τους να διαβάζουν και να γράφουν (Babbage, 2004: 3). Επιπλέον, ο ίδιος κατά τη διάρκεια της εξορίας του, το 1973, έγραψε το πρώτο κείμενο για το Θέατρο του Καταπιεσμένου.

Έπειτα από την απελευθέρωσή του ο Boal παρέμεινε στην Λατινική Αμερική, λόγω της γυναίκας του, όπου και δούλεψε στις περισσότερες χώρες αυτής, παραδίδοντας συστηματικά μαθήματα θεάτρου. Στη διάρκεια αυτών των έξι χρόνων έντονης περιπλάνησης σκέφτηκε, ξεκινώντας από συγκεκριμένες του εμπειρίες πάνω στο Θέατρο του Καταπιεσμένου, για το οποίο και έγραψε πολλά βιβλία. Ο Augusto Boal μαζί με την οικογένειά του παρέμεινε στην Αργεντινή μέχρι το 1976, όταν και μεταφέρθηκαν στη Πορτογαλία εξαιτίας της αύξησης των πολιτικών εντάσεων. Ο ίδιος ξόδεψε την επόμενη δεκαετία της ζωής του, αναπτύσσοντας και διαδίδοντας το θέατρό του στην Ευρώπη. Το 1996, επέστρεψε στη Βραζιλία καθώς το διδακτορικό καθεστώς, το οποίο ήταν υπεύθυνο για την απαγωγή και την εξορία, του είχε πλέον χάσει τη δύναμή του. Με τον γυρισμό του στη Βραζιλία, ο Boal μαζί με άλλους πέντε δημιούργησε το Κέντρο Θεάτρου του Καταπιεσμένου (Κ.Θ.Τ.Κ) και αργότερα, το 1992, εξελέγη Vereador στο Ρίο ντε Τζανέιρο, μια θέση παρόμοια με αυτή του μέλους του Δημοτικού Συμβουλίου (Boal, 1979:67). Κατά τη διάρκεια της εργασίας του εκεί δημιούργησε το επαναστατικό Νομοθετικό Θέατρο, το οποίο χρησιμοποίησε ως μέσο για τον εκδημοκρατισμό της πολιτικής και κατάφερε έτσι να ψηφιστεί επίσημα η νομοθεσία 3, που αποτελούσε έναν από τους πρώτους νόμους που ψηφίστηκαν στο Ρίο ντε Τζανέιρο και χρησιμοποίησε το Νομοθετικό Θέατρο για την εξάλειψη των διακρίσεων σε μοτέλ και για τη θέσπιση νόμων αποχέτευσης στη πόλη (Osburn, 2010: 8). Συγκεκριμένα, στην προεκλογική του εκστρατεία, ο Boal χρησιμοποίησε το Θέατρο Φόρουμ για να επιδείξει τις ιδέες του με διάφορες ομάδες και σε διάφορα σημεία

της πόλης. Μετά την εκλογή του άρχισε να δουλεύει με μια ομάδα νομοθετικών συμβούλων και πολιτιστικών φορέων (MacDonald, & Rachel, 2000: 42-43).

Τέλος, ο Augusto Boal, κατά τη διάρκεια της ζωής του σκηνοθέτησε πάνω από πενήντα έργα, ανάμεσά τους: τον «Ταρτούφο», τον «Αλκάδη της Θαλαμέας», το «Μανδαγόρα», τον «Επιθεωρητή», αλλά και δικά του έργα όπως το «Lisa, le mujer liberadora» κ.α. Ο Boal απεβίωσε στις 2 Μαΐου του 2009.

1.2 Η Μεθοδολογία του Θεάτρου του Καταπιεσμένου

Ο Augusto Boal κατά τη διάρκεια της πολυετούς εμπειρίας του στο θέατρο δημιούργησε και ανέπτυξε μια συστηματική μέθοδο διαχείρισης και αντιμετώπισης της καταπίεσης, χρησιμοποιώντας διάφορες θεατρικές τεχνικές, την οποία μέθοδο ονόμασε *Θέατρο του Καταπιεσμένου* (Woodson, 2012:38). Η μέθοδος αυτή έχει χρησιμοποιηθεί μέχρι σήμερα σε πάνω από πενήντα πέντε χώρες και αποτελεί ένα προσιτό είδος θεάτρου, το οποίο δεν απαιτεί αποστήθιση κειμένου, όπως έχουμε συνηθίσει στο παραδοσιακό θέατρο (Cohen-Cruz, & Schutzman, 2006:3).

Για τον Augusto Boal η συνειδητοποίηση ότι σε αυτό τον κόσμο κυριαρχεί η καταπίεση, ξεκίνησε από πολύ μικρή ηλικία καθώς μεγάλωσε σε ένα κομμάτι του Ρίο ντε Τζανέιρο, όπου υπήρχε πάρα πολλή φτώχεια. Από την πιο τρυφερή του ηλικία έβλεπε, όπως ο ίδιος αναφέρει, πλούσιους και φτωχούς. Έτσι δεν ήταν για αυτόν πολύ δύσκολο να καταλάβει τι είναι η καταπίεση, αρχίζοντας από πολύ νωρίς να γράφει έργα για τους καταπιεσμένους, πάντοτε όμως από τη δική του οπτική γωνία. Επηρεασμένος από το έργο του εκπαιδευτικού και θεωρητικού Paulo Freire, ο Boal υποστηρίζει ότι το θέατρο είναι ένα ισχυρότατο μέσο για την προώθηση της κοινωνικής και πολιτικής αλλαγής και είναι αναγκαστικά πολιτικό, καθώς όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου είναι πολιτικές. *«Όποιος προσπαθεί να χωρίσει το θέατρο από την πολιτική, προσπαθεί να μας παραπλανήσει – είναι και αυτό μια πολιτική στάση»* (Boal, 1979: 9).

Σύμφωνα με τον Boal, το θέατρο είναι ένα όπλο πολύ αποτελεσματικό, ένα όπλο απελευθέρωσης. *«Ο καταπιεσμένος λαός πρέπει να απελευθερωθεί, να κάνει το δικό του θέατρο»*. Τα «φράγματα» πρέπει να πέσουν και ο λαός να αποκτήσει πάλι τη λειτουργία του βασικού ηθοποιού, τόσο στο θέατρο όσο και μέσα στην κοινωνία. Αυτό είναι και ένα βασικό

αξίωμα του Θεάτρου του Καταπιεσμένου. Το Θ.τ.Κ,¹ στοχεύει στο να τοποθετήσει τον θεατή στο επίκεντρο της θεατρικής πράξης, να του δώσει δηλαδή τον ρόλο του πρωταγωνιστή, να τον μεταμορφώσει από απαθή θεατή, σε ενεργό πρωταγωνιστή. Αυτό, έχει απώτερο στόχο ο ίδιος θεατής να αναλάβει και πρωταγωνιστικό ρόλο στη πραγματική του ζωή. Αυτό δηλαδή που προτείνει το Θ.τ.Κ είναι η ίδια η δράση. Ο θεατής δηλαδή δεν μεταβιβάζει κανένα του δικαίωμα για να δράσουν ή να σκεφτούν άλλοι στη θέση του. Αντίθετα, ο ίδιος αναλαμβάνει το βασικό ρόλο του ηθοποιού, δοκιμάζει λύσεις, σκέπτεται αλλαγές, με λίγα λόγια εξασκείται για την πραγματική δράση. «Ο απελευθερωμένος θεατής, ξαναβρίσκοντας την ανθρώπινη υπόστασή του, ρίχνεται στη δράση. Λίγη σημασία έχει εάν είναι φανταστική: το σημαντικό είναι πως είναι δράση», όπως ο ίδιος ο Boal χαρακτηριστικά αναφέρει (Boal, 1979:17).

Ο Augusto Boal ξεκίνησε να αναπτύσσει πρακτικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Συγκεκριμένα στο βιβλίο του *Hamlet and the Baker's Son: My life in Theatre and Politics*, ο Boal γράφει ότι, όταν σκηνοθετούσε στο Θέατρο Αρένα, άρχισε να συνειδητοποιεί όλο και περισσότερο τη κοινωνική λειτουργία και την πολιτική σημασία του θεάτρου. Έτσι, γνωρίζοντας ότι και ο Brecht μοιράζεται τις ίδιες σκέψεις με αυτόν, άρχισε να αναρωτιέται πως το Θέατρο Αρένα θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μέσο επιμόρφωσης - εκπαίδευσης και πολιτικής συνειδητοποίησης του κοινού (Burlison, 1994:17).

Στο Θ.τ.Κ, ο διάλογος αποτελεί ένα από τα βασικότερα εργαλεία και προωθείτε σε όλα τα επίπεδα συνδιαλλαγής της ομάδας. Όλες οι τεχνικές και τα παιχνίδια που χρησιμοποιούνται στο Θ.τ.Κ είναι σχεδιασμένα έτσι ώστε να αναπτύσσουν τις κοινωνικές δεξιότητες συνεργασίας των ατόμων ενώ παράλληλα επιτρέπουν στον θεατή-πρωταγωνιστή να παρεμβαίνει στην δραματική πράξη. Στόχος του Θ.τ.Κ δεν είναι απαραίτητα ο θεατής να καταφέρει να βρει μια σωστή λύση σε ένα συγκεκριμένο πρόβλημα καταπίεσης αλλά να ανακαλύψει και να πειραματιστεί πάνω σε μια ποικιλία πιθανών λύσεων (Sanders, 2004: 219). Συγκεκριμένα, σε αντίθεση με το παραδοσιακό θέατρο, όπου ο ηθοποιός βρίσκεται στη σκηνή και ο θεατής παρατηρεί τη δράση του έργου, στο Θ.τ.Κ, ο θεατής (spectator) και ο ηθοποιός (actor) γίνονται ένα, δηλαδή spect-actor, όπως ο Boal αναφέρει χαρακτηριστικά. Οι spect-actors έχουν την ευκαιρία τόσο να παρατηρούν όσο και να δρουν αλλά και να συμμετέχουν σε μια διαδικασία αυτό-ενδυνάμωσης και διαλόγου, που τους

¹ Συντομογραφία του όρου Θέατρο του Καταπιεσμένου (Θ.τ.Κ.)

βοηθά να αποκτήσουν κριτική σκέψη. Η ιδέα του «spect-actor» ξεκίνησε για τον Boal το 1960 όταν ο ίδιος ανέπτυξε μια διαδικασία κατά την οποία τα μέλη του κοινού μπορούσαν να διακόψουν τη θεατρική πράξη και να προτείνουν διαφορετικές δράσεις στους ηθοποιούς, οι οποίοι αργότερα θα έδειχναν στη πράξη τη πρόταση που δόθηκε (Sanders, 2004: 225). Ωστόσο, υπήρξε ένα περιστατικό, κατά το οποίο μια γυναίκα από το κοινό ήταν τόσο εξαγριωμένη που ο ηθοποιός δεν μπορούσε να καταλάβει την πρότασή της. Έτσι η ίδια πήρε την πρωτοβουλία και ανέβηκε στη σκηνή ώστε να δείξει τι εννοούσε. Με αυτό ακριβώς τον τρόπο γεννήθηκε και η ιδέα του spect-actor για τον Boal, ο οποίος άρχισε να συνειδητοποιεί ότι μέσω αυτής της συμμετοχής, το κοινό ενδυναμώνεται όχι μόνο στο να φανταστεί την αλλαγή αλλά και να την θέσει στη πράξη. Το θέατρο άρχισε να γίνεται ένα πρακτικό όχημα ακτιβισμού (Patterson, 1999: 1).

Με λίγα λόγια, στο Θέατρο του Καταπιεσμένου, η θεατρική πράξη βιώνεται ως μια συνειδητή παρέμβαση, ως μια πρόβα για κοινωνική αλλαγή, που έχει τις ρίζες της στην ομαδική ανάλυση διαφόρων κοινών προβλημάτων καταπίεσης. Το θέατρο αυτό δεν εστιάζει στο θέαμα αλλά αποτελεί μια γλώσσα- κώδικα σχεδιασμένη έτσι ώστε να αναλύονται και να συζητούνται προβλήματα καταπίεσης και δύναμης αλλά και να αναζητούνται ομαδικές λύσεις σε αυτά τα προβλήματα (Cardenas, 2013:1). Μέσα από το Θ.τ.Κ, οι συμμετέχοντες έχουν την ευκαιρία να προβάρουν τη ζωή τους σε ένα πλαίσιο εμπιστοσύνης και σεβασμού και να αντιμετωπίσουν χωρίς φόβο τα δυσλειτουργικά σημεία της πραγματικότητας (Κοντογιάννη, 2008:29).

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου αποτελεί μια μέθοδο επεξεργασίας της περιθωριοποίησης, της καταπίεσης, της απουσίας αναγνώρισης και αυτοεκτίμησης, του στιγματισμού με στόχο την εύρεση λύσεων και την ανάπτυξη του αυτοπροσδιορισμού και της αυτοδιάθεσης. Ο Augusto Boal, επηρεασμένος από την μαρξιστική προσέγγιση, υποστήριζε ότι ο κόσμος χρειάζεται ένα θέατρο που να τον βοηθάει να αλλάξει την πραγματικότητα. Δεν φτάνει δηλαδή μόνο να αλλάξει η συνείδηση του θεατή. Ο θεατής που θα αλλάξει την πραγματικότητά του και θα την αλλάξει με το σώμα του. Πρόκειται για μια επανάσταση, έναν σφαιρικό αγώνα ενάντια σε πολλούς τύπους καταπίεσης.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Boal, ο θεατής πρέπει να απελευθερωθεί από την κατάσταση του θεατή, από την πρώτη δηλαδή καταπίεση στην οποία υποπίπτει το θέατρο. Ο θεατής είναι ήδη καταπιεσμένος, καθώς η θεατρική παράσταση του προσφέρει ένα τετελεσμένο και κλειστό όραμα του κόσμου, το οποίο δεν μπορεί κανένας να μεταβάλλει.

Μόνο εάν απελευθερωθεί ο θεατής από την θέση που έχουν προκαθορίσει για αυτόν, θα μπορέσει να απελευθερωθεί από άλλες καταπιέσεις. Πρωταγωνιστής της θεατρικής πράξης πρέπει να γίνει ο θεατής, που θα δοκιμάσει πράξεις, ακόμα και αν κάνει λάθος. Γιατί μόνο με αυτό τον τρόπο, θα καταφέρει να αλλάξει την δράση, να αποκαλύψει, με βάση την δική του άποψη, εάν αυτή η δράση είναι καλή ή κακή (Boal, 1979: 17-19).

Ο Boal δηλαδή, πρότεινε ένα θέατρο παρέμβασης, το οποίο δίνει την δυνατότητα στον θεατή να δοκιμάσει τις επαναστατικές πράξεις, να κάνει πρόβα, να εκτελέσει, να επαληθεύσει πριν από την αληθινή πράξη. Αυτό δεν σημαίνει πως το θέατρο θα αντικαταστήσει την αληθινή πράξη, αλλά θα μπορέσει να τη βοηθήσει να γίνει πιο αποτελεσματική. Εξάλλου, έχει αποδειχθεί ότι οι άνθρωποι επηρεάζονται και αλλάζουν περισσότερο, όταν προβληματίζονται πάνω στις δικές τους εμπειρίες και βιώματα. Προκειμένου οι ίδιοι να εμβαθύνουν στις καταστάσεις που βιώνουν, το Θ.Τ.Κ τους προσφέρει τη δυνατότητα να κινήσουν μια δύσκολη κατάσταση, με τον ρυθμό που οι ίδιοι επιθυμούν και να την οδηγήσουν στον δρόμο, που οι ίδιοι θεωρούν ότι θα τους αποφέρει απαντήσεις στους προβληματισμούς, τα προβλήματα και τις ανησυχίες τους (Κοντογιάννη, 2008: 56).

Άλλωστε σύμφωνα με τον Boal «Μόνο η ζωή μπορεί να σε αναγκάσει να πάρεις θέση. Ο θεατής παίρνει μέρος στο συμβάν, ο παθητικός ρόλος που του επιφυλάσσει συνήθως το θέατρο καταργείται εκ των πραγμάτων. Ο θεατής γίνεται «παρατηρητής- δρών», δηλαδή *spect-actor*. Ακόμη και η ζωή χρειάζεται μια πρόβα τζενεράλε. Ειδικά όταν ανήκεις σε αυτούς που οι ευκαιρίες τους είναι μετρημένες» (Σαπουντζή, 1998).

Παράλληλα, ο Boal δημιούργησε ένα χρήσιμο θέατρο, το οποίο έχει ως βασικό στόχο να βοηθήσει εκείνους που έχουν ανάγκη να βρουν μια γλώσσα ώστε να διεκδικήσουν το δικίο τους (Μποέμη, 2015: 48). Το θέατρο του Καταπιεσμένου δηλαδή, αποτελεί μια μεθοδολογία, ένα σύστημα παιχνιδιών και ειδικών τεχνικών, που στοχεύουν στην ανάπτυξη της γλώσσας του θεάτρου, των καταπιεσμένων πολιτών, η οποία αποτελεί την κυρίαρχη ανθρώπινη γλώσσα. Προορίζεται να χρησιμοποιηθεί από και για τους καταπιεσμένους έτσι ώστε να τους βοηθήσει να πολεμήσουν ενάντια στις καταπιέσεις και να μεταμορφώσουν την κοινωνία, μέσα από την οποία πηγάζουν αυτές οι καταπιέσεις. Η λέξη καταπιεσμένος χρησιμοποιείται με την έννοια ότι κάποιος-α έχει χάσει το δικαίωμα να εκφράζει της ανάγκες του-της και είναι υποχρεωμένος μόνο να ακούει. Το θέατρο του καταπιεσμένου, σύμφωνα με τον A.Boal πρέπει να χρησιμοποιηθεί ως ένα εργαλείο αντιμετώπισης όλων των ειδών

των ταξικών καταπιέσεων, του ρατσισμού και του σεξισμού. Το Θ.τ.Κ δεν στοχεύει μόνο στο να δούμε μέσα από ένα καθρέφτη τον εαυτό μας, τη φωνή μας και τις αρετές μας αλλά να γίνουμε τα όργανα μιας κοινωνικής μεταμόρφωσης (Macdowall, & Bonell, & Davies, 2004: 88), να απαρνηθούμε δηλαδή τον ρόλο του απλού ακροατή και να μεταμορφωθούμε σε δρώντα υποκείμενα. Άλλωστε για τον Boal η λέξη θεατής έχει αρνητική έννοια. Ο θεατής είναι κάτι λιγότερο από άνθρωπος και είναι απαραίτητο να τον εξανθρωπίσουμε όπως ο Boal αλλά και ο Freire αναφέρουν, να του ξαναδώσουμε τη δυνατότητα δράσης σε όλα τα επίπεδα. Πρέπει να γίνει και αυτός υποκείμενο, ηθοποιός σε ένα ίσο πλάνο με αυτούς που θεωρούνται κοινώς ηθοποιοί, οι οποίοι και αυτοί με τη σειρά τους πρέπει να θεωρούνται θεατές (Wardrip-Fruin & Montfort, 2003: 352).

Το 1995, ο Boal στο βιβλίο του «The Rainbow of Desire», εμπερίκλειε στη μεθοδολογία του Θ.τ.Κ και μια θεραπευτική πλευρά αυτού, την οποία ανέπτυξε στην Ευρώπη κατά τη δεκαετία του 1980, όταν συνειδητοποίησε ότι η καταπίεση είχε μια διαφορετική απήχηση στους Ευρωπαίους, με τους οποίους και εργαζόταν. Η καταπίεση αυτή ήταν περισσότερο εσωτερική, όπως η μοναξιά, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Boal (McCarthy & Ganvaio, 2004:110). Αυτού του είδους τη καταπίεση, ο ίδιος την ονόμασε “The cop in the head” (=Αστυνομία στο κεφάλι), αφού οι άνθρωποι συχνά τείνουν να εσωτερικεύουν τη καταπίεση, που υφίστανται, με αποτέλεσμα πολλοί από αυτούς να μην τολμούν να δράσουν (Boal, & Epstein, 1990: 35).

Παρόλο που η μεθοδολογία του Θ.τ.Κ αρχικά αναπτύχθηκε στηριγμένη σε μια κοινοτική προσέγγιση, για παρέμβαση και ενδυνάμωση των πολιτών (Tudorache, 2013:10), στις μέρες μας χρησιμοποιείται συχνά από καλλιτέχνες, εκπαιδευτικούς και άλλους, οι οποίοι προσαρμόζουν τις τεχνικές που ανέπτυξε ο Boal σε καινούργιες μορφές. Συχνά, το μοντέλο αυτό παίρνει τη μορφή εργαστηρίων, τα οποία συνήθως επικεντρώνονται στην ενδυνάμωση των συμμετεχόντων, έτσι ώστε οι ίδιοι να ανακαλύψουν συγκεκριμένα προβλήματα που σχετίζονται με τη δύναμη και τη καταπίεση στις ζωές ή τις κοινότητές τους, και να αναζητήσουν πιθανές λύσεις (Water, McAnoy, & Hunt, 2015: 80).

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες όχι μόνο να ανακαλύψουν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον τους αλλά και να βιώσουν σε πρακτικό επίπεδο τη μεταμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων. Οι άνθρωποι έχουν την ευκαιρία μέσα από αυτό το θέατρο να νιώσουν πως θα ήταν να ζουν σε έναν κόσμο όπου θα έχουν τη φωνή και τη δύναμη να δράσουν και να αντισταθούν στις καταπιέσεις (Dave, & Purcell,

2010:110). Το Θ.τ.Κ εμπλέκει τους συμμετέχοντες σε διάφορες θεατρικές ασκήσεις που αποσκοπούν στο να ενδυναμώσουν τους ίδιους να αναγνωρίζουν, να αναλύουν και να ξεπερνούν τις κοινωνικές καταπιέσεις που υπόκεινται. Το θέατρο εδώ προσεγγίζεται ως μια ολιστική εξωτερική και εσωτερική διαδικασία, που ενεργοποιείται καθώς μετασχηματίζεται η δημιουργική φαντασία των συμμετεχόντων σε δραματικές πράξεις, και οι ίδιοι δημιουργούν φανταστικούς κόσμους ή αναπαριστούν τους πραγματικούς και τους εκφράζουν αυθόρμητα στον θεατρικό αυτοσχεδιασμό (Τσιάρας, 2014: 106). Πρωταρχικός στόχος του Θ.τ.Κ είναι η δράση στο πραγματικό κόσμο, για τον οποίο η θεατρική εμπειρία λειτουργεί ως μια πρόβα. Αντί να λένε στον κόσμο πώς να λύσουν τα προβλήματά τους, οι εμπυχωτές οδηγούν τους συμμετέχοντες στο να ανακαλύψουν μόνοι τους το κοινωνικό πρόβλημα που σχετίζεται με την ομάδα τους (π.χ: Ρατσισμός, φυλετικά ζητήματα κ.α) και να βρουν τις δικές τους λύσεις (Burgoyne, κ.α. 2003:3).

Στις μέρες μας, οι εμπυχωτές του Θ.τ.Κ καλούνται να επανασχεδιάσουν τις τεχνικές έτσι ώστε να ταιριάζουν με τις ανάγκες των αντίστοιχων κοινοτήτων και πολιτισμών, που απευθύνονται. Άλλωστε, στον πρόλογο του βιβλίου του ο Boal (1979) γράφει ότι *«Το θέατρο μπορεί να ...γίνει ένα όπλο για την επανάσταση. Για αυτό το λόγο είναι απαραίτητο να δημιουργήσουμε τις κατάλληλες θεατρικές φόρμες»*. Έτσι, οι εμπυχωτές των εργαστηρίων αυτών, μπαίνουν στη διαδικασία να βρουν νέους τρόπους ώστε να προσαρμόσουν τις τεχνικές του Θ.τ.Κ ή να δημιουργήσουν νέες τεχνικές, οι οποίες ανταποκρίνονται στη πολυπλοκότητα και τους αγώνες της ζωής των ομάδων τους (Driskill, 2003: 157).

Επιπλέον, σήμερα το Θ.τ.Κ χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό και στην εκπαίδευση ως ένα εργαλείο, μια αποτελεσματική μέθοδο ενδυνάμωσης των μαθητών, ώστε οι ίδιοι να πάρουν στα χέρια τους τη δική τους κοινωνική εκπαιδευτική δικαιοσύνη, να ανακαλύψουν τον εαυτό τους, να εκφραστούν δημιουργικά αλλά και να ενδυναμωθούν στο να ξεπερνούν πιθανούς καταπιεστικούς θεσμούς και ζητήματα που τους οδηγούν στο άγχος, στην απογοήτευση κ.α. Το θέατρο είναι άλλωστε μια βασική ανθρώπινη δραστηριότητα (Picher, 2007:79). Δίνοντας χώρο στους μαθητές να συνθέσουν τις πολυδιάστατες ταυτότητές και ρόλους τους, οι ίδιοι αποκτούν τη δυνατότητα να σχολιάζουν και να δημιουργούν την αλλαγή στον χώρο που κινούνται, στη κοινότητα, το κοινωνικό τους πλαίσιο αλλά και τον ίδιο τους τον εαυτό (Sadler, 2010: 85). Παράλληλα, το Θ.τ.Κ ως ένα εκπαιδευτικό εργαλείο προωθεί την οικοδόμηση δεσμών μεταξύ των αφηρημένων θεωριών και την καθημερινή εμπειρία, προκειμένου να βοηθήσει στη κατανόηση των κοινωνικών στοιχείων που

εμπλέκονται στην εκπαιδευτική διαδικασία, σε αναζήτηση της αλλαγής (Vittoria, κ.α. 2014: 6152). Πολύ συχνά οι μαθητές θεωρούν ότι μπορούν να κάνουν πολύ λίγα ώστε να αλλάξουν καταστάσεις στο σχολείο ή και τη κοινωνία γενικά. Ωστόσο, παίρνοντας έναν ενεργό ρόλο στο χτίσιμο μια δραματοποίησης, που εξετάζει εναλλακτικές κοινωνικές δομές, ενθαρρύνονται στο να υιοθετήσουν μια πιο αισιόδοξη οπτική σε μια πιθανή εμπλοκή τους στη κοινωνική αλλαγή (Hardy, 1989:226). Άλλωστε και ο ίδιος ο Boal, βρίσκει παραλληλισμούς ανάμεσα στην εκπαίδευση και το θέατρο, αναγνωρίζοντας ότι όπως η εκπαίδευση, έτσι και το θέατρο έχουν πολιτικό περιεχόμενο αφού αναπαράγουν και αναπαριστούν αξίες και νόρμες, από τις οποίες αποτελείται μια κοινωνία στην εκάστοτε χρονική περίοδο (Schroeter, 2013:397).

Συμπερασματικά, το Θ.τ.Κ έχει πλέον γίνει ένα αποτελεσματικό εργαλείο μάθησης της κριτικής σκέψης, της κοινωνικής αλλαγής και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στη τάξη. Πιο πρόσφατα μάλιστα έχει χρησιμοποιηθεί από διάφορους κλάδους, συμπεριλαμβανομένων των πολιτικών επιστημών, της κοινωνιολογίας αλλά και της ψυχιατρικής, που ασχολούνται με ένα ευρύ φάσμα επαναστατικών ζητημάτων (Thompson,1997) , όπως την προστασία των νέων από τον κίνδυνο (McLennan, & Smith, 2007: 47-55), την αποδυνάμωση των φυλών και του ρατσισμού (Horowitz, 2008: 213) αλλά και την θεραπεία ψυχιατρικών αναπηριών (Faigin, & Stein, 2010: 306-308). Η κινητοποίηση αυξάνεται σταθερά αφού απελευθερωτικοί εκπαιδευτικοί, ακτιβιστές, καλλιτέχνες, και διοργανωτές κοινοτήτων από όλο τον κόσμο έχουν ενωθεί από το 1995, όταν και συμμετείχαν στην ετήσια Συνδιάσκεψη για τη Διεθνή Παιδαγωγική και Θέατρο του Καταπιεσμένου, και έκτοτε έχουν ως κύριο στόχο να αμφισβητήσουν τα καταπιεστικά συστήματα, προωθώντας τη κριτική σκέψη και την κοινωνική δικαιοσύνη (Ferreira, & Devine, 2012: 19).

1.3 Οι Μορφές και οι τεχνικές του Θ.τ.Κ

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου προκειμένου να δημιουργήσει μια δημοκρατία φωνών, που μπορούν να ασκήσουν πιέσεις για την πολιτική και ατομική αλλαγή, χρησιμοποιεί αυτοσχεδιαστικά θεατρικά παιχνίδια και παραστάσεις. Ο Boal, κατά τη δεκαετία του 1971 με τον θεατρικό του θίασο είχαν τεθεί υπό περιορισμούς, λόγω του δικτατορικού καθεστώτος που επικρατούσε στη χώρα, με αποτέλεσμα να μπορούν να ανεβάσουν συγκεκριμένα θεατρικά έργα. Έτσι, οι ίδιοι ξεκίνησαν να πηγαίνουν σε δημόσιους χώρους και να κάνουν θέατρο του δρόμου. Το κοινό και άνθρωποι της κοινότητας άρχισαν να εμπλέκονται ενεργά

σε αυτή τη θεατρική εμπειρία, και αυτό αποτέλεσε για τον Boal την πρωταρχική έμπνευση για τη μεταμόρφωση του θεατή από παθητικό παρατηρητή σε ηθοποιό (Sadler, 2010:87).

Με λίγα λόγια, ο Augusto Boal, θέλησε να μεταβάλλει τον «μονόλογο» που κυριαρχεί σε μια θεατρική σκηνή σε έναν διάλογο μεταξύ κοινού και θεατών. Για να συμβεί όμως αυτό θα πρέπει, όπως ο ίδιος υποστήριζε, ο άνθρωπος να πάψει να είναι αντικείμενο, να γίνει υποκείμενο και να μεταμορφωθεί από απλό παρατηρητή, σε βασικό «ηθοποιό». Για να το κάνει αυτό ο ίδιος, το 1979, δημιούργησε μια σειρά από παιχνίδια και βήματα που βασίζονται σε τέσσερα βασικά στάδια, στα οποία είναι ζωτικής σημασίας να δημιουργηθεί ένα περιβάλλον, στο οποίο οι συμμετέχοντες να μπορέσουν να ανακαλύψουν τις ταυτότητες και τα συστήματα που επηρεάζουν τους ίδιους αλλά και άλλους στην κοινότητά τους. Το πρώτο στάδιο ονομάζεται *«Γνωρίζοντας το σώμα»*. Η πρώτη λέξη του θεατρικού λεξιλογίου, όπως αναφέρει ο Augusto Boal, είναι το ανθρώπινο σώμα, που είναι και η βασική πηγή του ήχου και της κίνησης. *«Για να κυριαρχήσει ο άνθρωπος στα μέσα της θεατρικής παραγωγής, πρέπει κατ αρχήν να κυριαρχήσει στο ίδιο του το σώμα, πρέπει να το γνωρίσει για να το κάνει έπειτα πιο εκφραστικό»* (Boal, 1979:21). Όσο λοιπόν θα γίνεται ικανότερος ο άνθρωπος να εκφράσει τα διάφορα θεατρικά σχήματα με το σώμα του, τόσο θα απελευθερώνεται προοδευτικά από τη θέση του θεατή. Σύμφωνα με τον Boal, υπάρχει ένας αριθμός από πρακτικές ασκήσεις για να συνειδητοποιήσουν οι άνθρωποι το σώμα τους, τις δυνατότητές αυτού, τα όρια του, τις κοινωνικές παραμορφώσεις του και τους τρόπους που θα κατανικηθούν. Σε αυτό λοιπόν το στάδιο, ο Boal, ανέπτυξε μια σειρά από παιχνίδια, που ενθαρρύνουν τον θεατή-ηθοποιό να φέρει σε μια αρμονία τη κίνηση, τη λειτουργία και τη δύναμη του σώματός του. Τα μέρη του σώματος χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με άλλους ανθρώπους, ενώ παράλληλα η εμπιστοσύνη μεταξύ των μελών αυξάνεται (Boal, 1979: 22). Το δεύτερο στάδιο ονομάζεται *«Κάνοντας το σώμα εκφραστικό»*. Το δεύτερο στάδιο αφορά την ανάπτυξη της ικανότητας της σωματικής έκφρασης. Το σώμα μας εάν και έχει μια τεράστια εκφραστική δυναμική συχνά μένει αναξιοποίητο. Γι αυτό τον λόγο ο Boal προτείνει μια σειρά από *παιχνίδια σαλονιού* όπως ο ίδιος τα ονομάζει και όχι *παιχνίδια θεατρικού εργαστηρίου*. *«Όσοι παίρνουν μέρος καλούνται να παίξουν και όχι να ερμηνεύσουν πρόσωπα, αλλά όσο καλύτερα θα ερμηνεύσουν τόσο καλύτερα θα παίξουν»*. Στόχος εδώ είναι οι συμμετέχοντες να ανακαλύψουν τη δύναμη του σώματος όταν εκφράζουν συναισθήματα, δυνάμεις και τον εαυτό τους, και όλα αυτά μέσα από μια ποικιλία παιχνιδιών. Οι θεατές-ηθοποιοί έχουν σε αυτό το στάδιο την ευκαιρία να εξετάσουν ρόλους που παίρνουν στη καθημερινότητά τους (Boal, 1979: 27). Το τρίτο

στάδιο ονομάζεται «*Το θέατρο ως γλώσσα*». Σε αυτό το στάδιο, ο θεατής- ηθοποιός ξεκινά να βλέπει το θέατρο ως κάτι που μπορεί να μετασχηματιστεί και να εξελιχθεί, και όχι ως κάτι στατικό και διδακτικό. Σε αυτό το στάδιο, δίνεται η δυνατότητα στον συμμετέχοντα να πάρει τον έλεγχο του σταδίου και να αποτυπώσει τη δική του γλώσσα και μήνυμα σε ένα υπάρχον κείμενο, ή να διερευνήσει ένα πρόβλημα που υπάρχει, μέσα από την επικοινωνία του θεάτρου (Boal, 1979: 29). Ενώ τα δύο παραπάνω στάδια είναι προπαρασκευαστικά, το τρίτο στάδιο έχει σαν άξονα ένα θέμα για συζήτηση, ώστε να ωθήσει το θεατή να κάνει ένα βήμα προς τη δράση. Σύμφωνα με τον Boal, το στάδιο αυτό διαιρείται σε τέσσερα μέρη, που το κάθε ένα σημειώνει ένα διαφορετικό βαθμό άμεσης συμμετοχής του θεατή στη παράσταση. Το πρώτο μέρος ονομάζεται «*Ταυτόχρονη δραματοουργία*», το δεύτερο μέρος είναι το «*Το θέατρο Άγαλμα*», το τρίτο «*Το θέατρο Φόρουμ*» και το τέταρτο «*Το θέατρο Εικόνα*». Τα δύο τελευταία μάλιστα, τα οποία θα αναλυθούν παρακάτω, αποτελούν μέχρι και σήμερα δύο από τις βασικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε μια ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου και σε εργαστήρια αυτού.

Το τελευταίο στάδιο ονομάζεται «*Το θέατρο ως λόγος*». Σύμφωνα με τον Boal, το κοινό ενδιαφέρεται να πειραματίζεται και να δοκιμάζει πράγματα. Οι παραδοσιακές και κλειστές παραστάσεις, που οι αστικές τάξεις προτείνουν, του είναι βαρετές. «*Το κοινό θέλει να ανοίξει διάλογο με τους ηθοποιούς, να διακόψει τη δράση, να ζητήσει εξηγήσεις, χωρίς να περιμένει ευγενικά, να τελειώσει το έργο. Αντίθετα με την αστική ευγένεια, η λαϊκή ευγένεια επιτρέπει και ενθαρρύνει το θεατή να κάνει ερωτήσεις, να ανοίξει διάλογο, να συμμετέχει*». Ο Boal λοιπόν προτείνει ορισμένες τεχνικές- σχήματα που βοηθούν το κοινό να επιτύχει όλα τα παραπάνω, τεχνικές που εφαρμόστηκαν πειραματικά στο Περού, στην Αργεντινή και στη Βραζιλία και αποδείχτηκαν αποτελεσματικές. Το θέατρο σε αυτό το στάδιο γίνεται πολιτική και οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν το θέατρο για να μεταφέρουν τα δικά τους μηνύματα, ώστε να συζητήσουν συγκεκριμένα ζητήματα. Αυτό το στάδιο περιλαμβάνει τις τεχνικές «*Θέατρο φωτορομάντζο*», «*Απόκριση στη καταπίεση*», «*Θέατρο μύθος*», «*Θέατρο- κριτική*», «*Τελετές και μάσκες*», «*Θέατρο εφημερίδα*», αλλά και το «*Αόρατο Θέατρο*», (Boal, 1979: 40). Οι τελευταίες δύο τεχνικές αναλύονται παρακάτω, αφού είναι αρκετά διαδεδομένες και αποτελούν βασικά σχήματα για το Θέατρο του Καταπιεσμένου.

Ο Boal, για να εξηγήσει τη δομή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου χρησιμοποίησε, προς το τέλος της ζωής του, μια μεταφορά - αλληγορία με το «*Δέντρο του Καταπιεσμένου*» (βλέπε *Παράρτημα 1*), εξηγώντας την εξέλιξη του θεάτρου αυτού. Όλα τα μέρη του δέντρου, τρέφονται το ένα από το άλλο έτσι ώστε να δημιουργήσουν την ισχυρή δομή του Θ.τ.Κ

(Osburn, 2010: 10). Οι πιο απομακρυσμένες ρίζες του δέντρου είναι οι πολιτική, η ιστορία, η φιλοσοφία και η ηθική, οι οποίες μέσα από τα εργαλεία των παιχνιδιών, των λέξεων, των εικόνων, των ήχων και τροφοδοτημένες από τον πολλαπλασιασμό και την αλληλεγγύη, δίνουν ζωή στις διάφορες τεχνικές που δημιουργήθηκαν και δοκιμάστηκαν, όπως το Θέατρο Φόρουμ, το Θέατρο Εικόνα, το Θέατρο Εφημερίδα, το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας, το Αόρατο Θέατρο, και το Νομοθετικό Θέατρο. Οι ρίζες δίνουν ζωή στο δέντρο του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, το τροφοδοτούν και αποτελούν τα θεμέλιά του. Σε μια συγκεκριμένη λογική, η ηθική, η πολιτική, η φιλοσοφία, η ιστορία, η αλληλεγγύη και η πολλαπλότητα είναι οι ζωτικές ενέργειες αυτού του θεάτρου. Σύμφωνα με τον Boal, η πολιτική απορρέει από μέσα μας. Μέσα από το θέατρο μπορεί η ίδια να γνωστοποιηθεί στον έξω κόσμο. Αντίθετα με την εσωτερίκευση των εξωτερικών ιδεολογιών ή τη μεταβίβαση της ευθύνης, η πολιτική είναι η ανάδυση και η εξωτερίκευση της αίσθησης της δικαιοσύνης (Vittoria κ.α. 2014: 6153).

Συγκεκριμένα, η σωματική δουλειά σε συνδυασμό με το Θέατρο του Καταπιεσμένου έχει σταδιακά αναπτυχθεί. Ο Boal στο τελευταίο του βιβλίο *«Η Αισθητική του Καταπιεσμένου»* (Boal, 2006: 44), λίγα χρόνια πριν τον θάνατό του, προσέφερε μια συνολική οπτική της δουλειά του, χρησιμοποιώντας τη μεταφορά του αναπτυσσόμενου δέντρου, που αναφέρθηκε παραπάνω. Πράγματι, ο ίδιος συνέχιζε να ανακαλύπτει καινούργιες τεχνικές, όταν διαφορετικές περιστάσεις τον ανάγκαζαν να προσαρμόσει ή να ξανασκεφτεί τη προηγούμενη δουλειά του, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει τα προηγούμενα εργαλεία του. Επομένως, ενώ κάποια παλαιότερα κλαδιά του δέντρου παραμένουν ίδια, κάποια καινούργια προστίθενται (Robbe, 2013: 5). Το Θέατρο του Καταπιεσμένου, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, βρίσκει ένα γόνιμο έδαφος στην ηθική, την πολιτική, την ιστορία και την αλληλεγγύη. Η εικόνα, ο ήχος και η λέξη αποτελούν τις ρίζες του δέντρου. Εάν μάλιστα θέλουμε να αναζητήσουμε την αισθητική του καταπιεσμένου, δεν θα πρέπει να περιορίσουμε τον εαυτό μας μόνο στο θέατρο αλλά θα πρέπει να αρχίσουμε να εξερευνούμε, τι πλούτο μπορούν οι ρίζες να μας προσφέρουν για να χρησιμοποιήσουμε (Boal, 2006: 45). Στην αρχή του κορμού, συναντάμε τα παιχνίδια.

1.3.1 Τα παιχνίδια

Τα παιχνίδια σύμφωνα αποτελούν ένα σημαντικό μέρος της διαδικασίας του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, καθώς εξυπηρετούν πολλαπλούς σκοπούς. Αρχικά, τα παιχνίδια είναι διασκεδαστικά και βοηθούν τους συμμετέχοντες να χαλαρώσουν και να συνδεθούν μεταξύ τους. Καθώς στη καθημερινότητά τους, οι άνθρωποι έχουν μηχανοποιηθεί (στο σχολείο, τη δουλειά αλλά ακόμη και στο σπίτι), φαίνεται ότι έχουν ξεχάσει τις μεγάλες δυνατότητες που έχουν το σώμα και το μυαλό τους (Boal, 2006: 46). Τα παιχνίδια λοιπόν «απομηχανοποιούν» τους ανθρώπους, και κάνοντάς το αυτό οι ίδιοι καταφέρνουν να ξανασυνδεθούν με τον εαυτό τους. Κάποια παιχνίδια μάλιστα ενεργοποιούν συγκεκριμένες αισθήσεις, από τις οποίες κάποιες επικεντρώνονται στο χτίσιμο της εμπιστοσύνης ή τη συγκέντρωση της ομάδας κ.α. Επιπλέον, τα παιχνίδια χρησιμοποιούνται και ως ένα διαγνωστικό εργαλείο για την ομάδα. Χρησιμοποιώντας τα παιχνίδια συχνά μπορεί ο εμπυχωτής να βρει που βρίσκεται μια ομάδα, ποια είναι τα όρια της, ή και πόσα δυνατά συνδεδεμένες είναι οι προσωπικότητες. Έπειτα αυτές οι πληροφορίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν ώστε να διατηρηθούν οι δυναμικές της ομάδας, κατά τη διάρκεια του προγράμματος. Ο Boal χωρίζει τα παιχνίδια σε πέντε κατηγορίες, οι οποίες έχουν ως στόχο τη σύνδεση του συμμετέχοντος με τις αισθήσεις του αλλά και την απομηχανοποίηση του τρόπου που αλληλεπιδρά ο ίδιος με τον κόσμο, έτσι ώστε αυτός να καταφέρει να νιώσει και να δει τα πράγματα με έναν διαφορετικό ή νέο τρόπο. Επιπλέον, τα παιχνίδια εξυπηρετούν τη δημιουργία μια κοινότητας, που προωθεί την εμπιστοσύνη μεταξύ των συμμετεχόντων, ζεσταίνει και ετοιμάζει τους ίδιους για αυτό που θα ακολουθήσει αλλά επίσης αυξάνει τη συνειδητοποίηση αυτών σε σχέση με τις αισθήσεις τους (Jester, 2003: 22).

Η πρώτη κατηγορία των παιχνιδιών, ο Boal, την ονομάζει «*Αισθάνομαι ό,τι αγγίζω*». Τα παιχνίδια σε αυτή τη κατηγορία στοχεύουν στη βελτίωση της συνειδητοποίησης του σώματος και τη σχέση της κίνησης αυτού με το συναίσθημα.

Η δεύτερη κατηγορία ονομάζεται «*Αφουγκράζομαι ό, τι ακούω*» και στοχεύει οι συμμετέχοντες να χρησιμοποιήσουν τις φυσικές τους φωνές ώστε οι ίδιοι να εκφραστούν διαφορετικά από το φυσικό και να ακούσουν τους άλλους με έναν καινούργιο τρόπο.

Τρίτη κατηγορία είναι «*Ενεργοποιώ τις αισθήσεις μου*», κατηγορία η οποία στοχεύει στη χρησιμοποίηση πολλών αισθήσεων συγχρόνως. Αυτή η κατηγορία, επικεντρώνεται κυρίως στα «τυφλά παιχνίδια», που στοχεύει οι συμμετέχοντες να δουν τον κόσμο χωρίς να χρησιμοποιούν την όρασή τους.

Η τέταρτη κατηγορία λέγεται «*Βλέπω ό, τι κοιτάζω*». Αυτή η κατηγορία περιλαμβάνει παιχνίδια που στοχεύουν σε έναν «οπτικό διάλογο» μεταξύ των συμμετεχόντων. Αυτό βοηθά στην συνειδητοποίηση ότι η φωνή δεν αποτελεί τον μοναδικό τρόπο έκφρασης.

Η πέμπτη και τελευταία κατηγορία ονομάζεται «*Κρατώ στη μνήμη τις αισθήσεις*», και τα παιχνίδια που χρησιμοποιούνται εδώ επικεντρώνονται στο να χρησιμοποιήσουν οι συμμετέχοντες όλες τις αισθήσεις του ώστε να θυμηθούν πράγματα και όχι μόνο τα λόγια. Στόχος δηλαδή είναι οι ίδιοι να συνδέσουν τη μνήμη τους με το συναίσθημα και τη φαντασία τους (Boal, 1995: 14).

Πολλά από αυτά τα παιχνίδια, που συμπεριλαμβάνονται στις παραπάνω κατηγορίες στηρίζονται στα παιχνίδια εμπιστοσύνης και τα εκφραστικά παιχνίδια χρησιμοποιούνται σε οποιοδήποτε είδος θεάτρου σε όλο τον κόσμο. Ωστόσο είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι οι περισσότεροι που παίρνουν μέρος σε ένα εργαστήριο Θεάτρου του Καταπιεσμένου δεν είναι εκπαιδευμένοι ηθοποιοί. Θα λέγαμε λοιπόν ότι αυτά τα παιχνίδια αποτελούν συχνά τη μοναδική υποκριτική εκπαίδευση που οι συμμετέχοντες λαμβάνουν (Boal, 2002: 29-46).

Όλα τα παιχνίδια που χρησιμοποιούνται στο Θ.τ.Κ ασχολούνται με την εκφραστικότητα του σώματος ως ένας πομπός και δέκτης μηνυμάτων. Τα παιχνίδια είναι ένας διάλογος με αποτέλεσμα να χρειάζονται έναν συνομιλητή. Είναι μια διαδικασία εξωστρέφειας, και στοχεύουν εκτός των άλλων στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος, χωρίς κατακρίσεις, όπου όλοι μπορούν να εκφράσουν τον εαυτό τους, να πειραματιστούν στην αλλαγή και να εξερευνήσουν τις δυναμικές των σχέσεων. Οι ασκήσεις ορίζουν όλες τις φυσικές, μυϊκές κινήσεις, που βοηθούν τα άτομα να αναγνωρίσουν το σώμα τους, τη βαρύτητα, τα αντικείμενα, τον χώρο και τις διαστάσεις του, τους όγκους, την ταχύτητα, την ένταση, το βάρος και την αλληλεξάρτηση αυτών των διαφορετικών δυνάμεων. Στόχος των ασκήσεων είναι η καλύτερη συνειδητοποίηση του σώματος και των μηχανισμών αυτού. Κάθε παιχνίδι αποτελεί μια «φυσική αντανάκλαση» του καθενός. Έναν μονόλογο, μια εσωστρέφεια (Boal, 2002: 48). Όλες μας οι αισθήσεις, η οπτική μας για τη πραγματικότητα και η ικανότητά μας να αισθανόμαστε και να σκεφτόμαστε, τείνουν να αποδέχονται τη πραγματικότητα όπως έχει, αντί να προσπαθούν να την μετατρέψουν, να την μεταμορφώσουν. Τα παιχνίδια και οι ασκήσεις στο Θ.τ.Κ στοχεύουν στο να αναδείξουν τη δύναμη που έχει ο καθένας και μπορεί να αξιοποιήσει ώστε να αλλάξει τη πραγματικότητα που τον ενοχλεί (Allegrini, 2010: 3).

1.3.2 Το Θέατρο Εικόνα

Στο κορμό του δέντρου του Θ.τ.Κ, πάνω από τα παιχνίδια και τις ασκήσεις βρίσκεται το Θέατρο Εικόνα, μια ακόμη πολύ διαδεδομένη τεχνική του Θεάτρου του Καταπιεσμένου.

Η τεχνική του Θεάτρου Εικόνα δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να βρουν μια συμπληρωματική γλώσσα, ώστε να αναλύσουν τόσο τη καταπίεση όσο και τις εναλλακτικές λύσεις, όταν τα λόγια δεν είναι επαρκή. Το θέατρο εικόνα κάνει το αόρατο ορατό. Θα μπορούσε δηλαδή κανείς να πει ότι αποτελεί το βασικό λεξιλόγιο όλων των διακλαδώσεων του δέντρου του Θ.τ.Κ. (Jester, 2003: 23).

Το Θέατρο Εικόνα αποτελεί μια πολύ διαδεδομένη τεχνική καθώς είναι απλή στη πρακτική της καθώς έχει την ικανότητα να κάνει τις σκέψεις ορατές. Αυτό συμβαίνει επειδή η γλώσσα δεν χρησιμοποιείται. Κάθε λέξη έχει το δικό της ορισμό, που είναι ίδιος για όλους μας. Ωστόσο κάθε λέξη έχει και τη δική της έννοια, που είναι μοναδική για τον καθένα. Για παράδειγμα εάν χρησιμοποιηθεί η λέξη επανάσταση, όλοι συνειδητοποιούν ότι πρόκειται για μια ριζική αλλαγή. Ωστόσο, ταυτόχρονα ο καθένας θα σκεφτεί τη προσωπική επανάσταση, θα προσδώσει δηλαδή στην λέξη διαφορετική έννοια από κάποιον άλλον. Η εικόνα λοιπόν, συνθέτει τη προσωπική έννοια με τον ομαδικό ορισμό μιας λέξης. (Wardrip-Fruin, & Montfort. 2003: 344). Το θέατρο εικόνα είναι αποτελείται από απλές τεχνικές, όπως είναι η *Εικόνα της λέξης* (όταν οι συμμετέχοντες καλούνται να φτιάξουν γλυπτά μόνοι του σε ένα άγαλμα που αναπαριστά τις αντιδράσεις τους σε μια δοσμένη λέξη), αλλά και πιο σύνθετες όπως η *Εικόνα της μετάβασης*, (όπου η τεχνική μελετά τις πιθανότητες αλλαγής). Το θέατρο εικόνα χρησιμοποιείται από τη πιο απλή μορφή της παρουσίασης του εαυτού μέχρι να φτάσει στη πιο βαθιά της φόρμα, τη συζήτηση (Beck, & Purcell, 2010: 107).

Στο Θέατρο Εικόνα, οι συμμετέχοντες δημιουργούν ζωντανά αγάλματα σε συνεργασία με άλλους. Το ανθρώπινο «πήλινο» σμιλεύεται σε μια εικόνα μιας καταπιεστικής κατάστασης που σχετίζεται με το θέμα ή το ενδιαφέρον της ομάδας. Έπειτα ερευνάται μια «ιδανική» έκδοση ή και βήματα που μπορούν να προκαλέσουν μια κοινωνική αλλαγή. Οι εικόνες παρουσιάζουν ένα θέμα με έναν τρόπο που οι ίδιοι επιλέγουν (Burgoyne, κ.α. 2003:3). Το Θέατρο Εικόνα, επιτρέπει στους συμμετέχοντες να δουν μεμονωμένα άτομα ή ομάδες ανθρώπων και να εξετάσουν διαφορετικές οπτικές γωνίες. Χρησιμοποιώντας θέματα, μνήμες και εμπειρίες ζωής στο Θέατρο Εικόνα, οι συμμετέχοντες μπορούν με ασφάλεια και σεβασμό να εμπλακούν σε δύσκολες συζητήσεις, που ξεκινούν σε ένα μέρος παρατήρησης και μπορούν να αντιμετωπίσουν βαθιές υποθέσεις, οπτικές ή δυνάμεις εξουσίας. Η τεχνική

αυτή δεν έχει κανέναν περιορισμό αφού όλοι μπορούν να συμμετάσχουν ανεξαρτήτως των φυσικών περιορισμών ή των γλωσσικών εμποδίων, Αυτή η δουλειά δεν απευθύνεται σε ηθοποιούς αλλά σε όλους τους ανθρώπους, που μπορεί και να μην έχουν κάνει κάτι παρόμοιο στο παρελθόν (Cardenas, 2013:3). Ο Boal μάλιστα θεωρεί ότι το Θέατρο Εικόνα, ανήκει στις θεατρικές μορφές, οι οποίες προσφέρουν ιδιαίτερη ευχαρίστηση στους συμμετέχοντες, καθώς δεν προϋποθέτει ιδιαίτερες δεξιότητες και επειδή «προσφέρει τη δυνατότητα να απεικονιστεί η σκέψη μέσω μιας συγκεκριμένης, απτής παράστασης, δίχως να απαιτείται η χρήση κάποιου γλωσσικού ιδιώματος» (Γκόβας, 2001: 20). Ο Boal στο βιβλίο του *Games for Actors and Non-actors* παρομοιάζει το Θέατρο Εικόνα με ένα οπλοστάσιο για το Θ.τ.Κ. Αρχικά, οι συμμετέχοντες καλούνται να συζητήσουν ομαδικά πάνω σε ένα θέμα κοινού ενδιαφέροντος. Έπειτα κάποιος φτιάχνει ένα γλυπτό με το σώμα του ή και χρησιμοποιώντας τα σώματα των άλλων. Αυτή η σωματική και φυσική έκφραση δημιουργεί ένα χώρο συζήτησης της καταπίεσης που φαίνεται. Στη συνέχεια οι συμμετέχοντες καλούνται να αλλάξουν την αρχική εικόνα σε μια «ιδανική». Τέλος, αυτή η μεταμόρφωση συζητείται και πάλι (Karabekir, 2004:33-34). Σύμφωνα με τον Boal, το Θέατρο Εικόνα δίνει διαφορετικές δυνατότητες έκφρασης και αμφισβήτησης μια καταπίεσης. Ενθαρρύνει τους συμμετέχοντες να συμμετάσχουν στη δράση και να «αναλύσουν τη σκοπιμότητα της αλλαγής» (Boal, 1985: 139). Ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το Θέατρο Εικόνα επικεντρώνεται περισσότερο στο να δείξει τη καταπίεση παρά στο να συζητήσει για αυτή. Δηλαδή, η συζήτηση γίνεται μετά τη κατασκευή των εικόνων και όχι κατά τη διάρκεια αυτής (Boal, 1979:1-7). Στο πρώτο του βιβλίο «*Theatre of the Oppressed*», ο Boal παρουσίασε τη τεχνική αυτή ενώ στο βιβλίο του «*Games for Actors and Non-Actors*», συγκεκριμενοποίησε και ξεχώρισε τις ατομικές ασκήσεις από τις ομαδικές με ενδελχής και βοηθητικές λεπτομέρειες. Επιπλέον, αναδιάρθρωσε το Θέατρο Εικόνα και προσέφερε κάποιες επιπλέον ή «καινούργιες τεχνικές του Θεάτρου Εικόνα (Boal, 2002:164-2010). Η τεχνική του Θεάτρου Εικόνα μπορεί να φανεί πολύ χρήσιμη στην διερεύνηση των διαφορετικών οπτικών, σε στερεοτυπικά, κοινωνικά και πολιτιστικά πλαίσια. Η γλώσσα των εικόνων είναι αναλογική και όχι ορθολογιστική ή αναλυτική όπως αυτή των λέξεων. Μια εικόνα μπορεί να έχει πολλές και διαφορετικές σημασίες για διαφορετικά άτομα. Περνώντας από μια ατομική σε μια συλλογική εικόνα μπορεί να αναδυθεί μια κοινωνική οπτική ενός προβλήματος, ή ένα κριτικό ερώτημα σε ένα συγκεκριμένο θέμα (Allegrini, 2010:3). Το Θέατρο Εικόνα, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τον ευρύτερο κόσμο της θεατρικής εργασίας. Γράφοντας για τις επιρροές του Boal στο θέατρο στην εκπαίδευση στη Βρετανία,

ο Steve Ball, παρατήρησε ότι η τεχνική αυτή χρησιμοποιεί τις συμβάσεις του σώματος σχεδόν με τον ίδιο τρόπο όπως άλλοι χρησιμοποιούν σε οπτικές θεατρικές τεχνικές. Η χρήση του όρου «Θέατρο Εικόνα» από τον Boal έχει για παράδειγμα περιγραφεί σαν ένα ταμπλό, ένα παγωμένο πλαίσιο, ακίνητη εικόνα ή και απεικόνιση (Ball, 1995: 79-86). Επιπλέον, ο Philip Auslander σχολιάζει ότι στο έργο του Boal *«οτιδήποτε αρχίζει με την εικόνα, και η εικόνα αποτελείται από ανθρώπινα σώματα. Το σώμα είναι ο πρωταρχικός τόπος ιδεολογικών εγγραφών και καταπίεσεων, τις οποίες ο Μποάλ επιχειρεί να αντιμετωπίσει μέσω του Θεάτρου»* (Auslander, 1997:98). Εν κατακλείδι, ως ένα εργαλείο για τη δημιουργία του δράματος, το Θέατρο Εικόνα έχει μεγάλη αξία όχι μόνο διότι παρέχει ένα πλαίσιο στο οποίο οι συμμετέχοντες μπορούν να σωματοποιήσουν ένα πρόβλημα, μια καταπίεση ή μια κατάσταση, αλλά επίσης επειδή παρέχει αυτό το πλαίσιο, στο οποίο οι ίδιοι μπορούν να αρχίσουν να ψάχνουν τη σωματοποίηση των χαρακτήρων που περιλαμβάνονται σε αυτές τις καταστάσεις (Morelos, 1999: 35-37)

1.3.3. Το Θέατρο Εφημερίδα

Το πρώτο κλαδί στα αριστερά μετά το Θέατρο Εικόνα περιλαμβάνει το Θέατρο Εφημερίδα, το οποίο είχε αρχίσει να πραγματοποιείται από το Νύκλεο του Θεάτρου Αρένα του Σαν Πάολο, τότε που ο Boal ήταν διευθυντής εκεί. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο πρωταρχικός στόχος του για αυτή τη τεχνική- μιας και οι ειδήσεις εκείνη την εποχή ήταν μεροληπτικές και ψευδείς ως ακόλουθες της κυβέρνησης- ήταν να διδάξει τους ανθρώπους να διαβάζουν κριτικά και να αναζητούν την αλήθεια πέρα από τις λέξεις μέσα από την αναπαράσταση αυτών (Osburn, 2010:43). Το Θέατρο Εφημερίδα αποτελείται από απλές με τεχνικές, που επιτρέπουν να μετατρέπονται τα νέα των εφημερίδων ή και οποιοδήποτε άλλο μη θεατρικό υλικό, σε θεατρικές σκηνές. Οι τεχνικές αυτές είναι η απλή, η σταυρωτή, η συμπληρωμένη και η ρυθμική ανάγνωση αλλά και η παράλληλη δράση, ο αυτοσχεδιασμός, το ιστορικό, η ενίσχυση, η συγκεκριμενοποίηση της αφαίρεσης και το κείμενο χωρίς περίγυρο (Boal, 1979: 143). Στο Θέατρο Εφημερίδα, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του θεάτρου, οι συμμετέχοντες προσπαθούν να ανακαλύψουν τι παραμένει κρυμμένο πίσω από τις γραμμές και να αναρωτηθούν το γιατί. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, πολύ συχνά οι συμμετέχοντες ανακαλύπτουν ότι δεν υπάρχει μια «ουδέτερη» εφημερίδα (Robbe, 2013: 6). Με τη χρήση αυτής της τεχνικής δίνεται η δυνατότητα να δημιουργηθεί ένας διάλογος για τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ως καταπιεστής (ή πηγή χειραγώγησης). Το Θέατρο Εφημερίδα μπορεί να πάρει διαφορετικές φόρμες, όπως μια παράσταση, μια έκθεση ή μια εγκατάσταση

(Tudorache, 2013:13). Ο Boal τοποθετεί αυτή τη τεχνική στο τέταρτο στάδιο της ποιητικής του, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, δηλαδή στο στάδιο «*Το θέατρο ως λόγος*». Ακολουθώντας το τρίτο στάδιο, κατά το οποίο οι συμμετέχοντες καλούνται να καταλάβουν και να χρησιμοποιήσουν το θέατρο ως γλώσσα, το τέταρτο στάδιο ωθεί τους συμμετέχοντες να καταλάβουν τη γλώσσα σαν μια ερμηνευτική διαδικασία, όπου διαφορετικές φόρμες και οπτικές, επηρεάζουν διαφορετικά και κάποιες φορές αντιφατικά, τις έννοιες. Συγκεκριμένα, μέσα από το Θέατρο Εφημερίδα επιχειρείται η απαξίωση των νέων. Για τον Brecht όσο και για τον Boal, ο κύριος λόγος αποδόμησης του λόγου είναι για να υποκινήσει τη κριτική σκέψη από τη πλευρά του κοινού (Burlson, 1991: 46). Επιπλέον, το Θέατρο Εφημερίδα είναι ένα σύστημα που αποτελείται από διάφορες τεχνικές, με στόχο να δημιουργήσει μια θεατρική σκηνή, χρησιμοποιώντας ένα κομμάτι από μια εφημερίδα ή από οποιοδήποτε άλλο γραπτό υλικό, όπως για παράδειγμα τις εκθέσεις μιας πολιτικής συζήτησης από το Σύνταγμα της χώρας, έτσι ώστε να αποκαλυφθεί η χειραγώγηση που ασκείται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Με αυτό τον τρόπο προωθείται η κριτική σκέψη για τον τρόπο που τα Μ.Μ.Ε παρουσιάζουν τα νέα και τα γεγονότα (Allegrini, 2010:5).

1.3.4 Το Ουράνιο Τόξο των Επιθυμιών

Στο απέναντι κλαδί από το Θέατρο Εφημερίδα βρίσκεται η τεχνική του Ουράνιου Τόξου των Επιθυμιών, η οποία αναπτύχθηκε όταν ο Boal βρισκόταν στην Ευρώπη, λόγω της εξορίας του. Εκεί ο ίδιος ήρθε αντιμέτωπος με διαφορετικά είδη καταπίεσεων σε σχέση με αυτές που ήταν κυρίαρχες στη Λατινική Αμερική. Συγκεκριμένα, παρατήρησε ότι οι άνθρωποι όχι μόνο είχαν δυσκολίες στην επικοινωνία αλλά επιπλέον ο συνδυασμός της εργασίας και της οικογένειας τους προκαλούσε μεγάλο στρες, με αποτέλεσμα η καταπίεσή του να γίνεται πιο ατομική-ψυχολογική. Προκειμένου ο Boal να περιγράψει αυτή τη τεχνική χρησιμοποίησε την έκφραση «*Ο αστυνόμος στο κεφάλι (Cop in the head)*». Η τεχνική αυτή εστιάζει περισσότερο στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν τα άτομα στις διαπροσωπικές τους σχέσεις (Robbe, 2013: 6), και χρησιμοποιεί διάφορες άλλες τεχνικές, όπως το Θέατρο Εικόνα ή το Θέατρο Φόρουμ, αλλά επίσης και παιχνίδια και ασκήσεις επικεντρωμένα σε αυτό το στόχο, έτσι ώστε να βοηθήσει τους συμμετέχοντες να αναδείξουν θεατρικά τις καταπίεσεις και να τις αντιμετωπίσουν πιο ξεκάθαρα (Allegrini, 2010:5). Στη βασική άσκηση του Θεάτρου των Επιθυμιών οι συμμετέχοντες δείχνουν εκ νέου μια καθημερινή, πραγματική σύγκρουση ώστε να προσδιορίσουν τις διαφορετικές επιθυμίες που είχαν

βιώσει. Τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας έπειτα δείχνουν με το σώμα τους αυτές τις επιθυμίες. Ο πρωταγωνιστής συζητά με τις προσωπικές του επιθυμίες και διαπραγματεύεται τι ρόλο θα ήθελε κάθε επιθυμία να παίξει στη σύγκρουση (Burgoyne, κ.α. 2003:3). Επιπλέον, η τεχνική αυτή περιλαμβάνει μια συλλογή από ασκήσεις και παιχνίδια αλλά και αυτοσχεδιασμούς, οι οποίοι έχουν σχεδιαστεί έτσι ώστε να εξετάσουν μεμονωμένα, τις εσωτερικές καταπιέσεις και να τις τοποθετήσουν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο (Boal, 1995:18). Αυτή η τεχνική φέρνει το Θ.τ.Κ πιο κοντά στις ψυχοθεραπευτικές ανησυχίες. Ωστόσο, την ίδια στιγμή που οι εσωτερικές καταστάσεις εξετάζονται, μπορούν αυτόματα να συνδεθούν με τις κοινωνικές καταστάσεις που βρίσκονται στο αντίστοιχο περιβάλλον (Morelos, 1999:62). Η τεχνική του Θεάτρου των Επιθυμιών, όπως αναφέρθηκε, έχει θεραπευτικό χαρακτήρα αλλά δεν στοχεύει στην παράσταση σε δημόσιο χώρο. Ο Jackson χαρακτηρίζει αυτή τη τεχνική ως μια έμμεση μορφή θεραπείας (Jackson, 1995:22-23), η οποία απευθύνεται περισσότερο στη προσωπική διαδικασία, σε ένα ασφαλές περιβάλλον για την ομάδα, όπου τα άτομα θα καταφέρουν να αυτό-ενδυναμωθούν. Ανάμεσα σε όλες τις τεχνικές που έχει δημιουργήσει ο Boal, αυτή ίσως είναι η πιο μεθοδολογικά αναπτυγμένη, αφού μάλιστα υπάρχει ένα εγχειρίδιο, με πολλές και αναλυτικές λεπτομέρειες (Tudorache, 2013:13).

1.3.5 Το Θέατρο Φόρουμ και ο ρόλος του Joker

Μια ίσως από τις πιο διαδεδομένες τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου είναι το Θέατρο Φόρουμ. Ο Boal περιγράφει την «εφεύρεση» του Θεάτρου Φόρουμ σαν μια στιγμή, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης ταυτόχρονης δραματουργίας, όταν ο θεατής παρενέβη στη σκηνή, έπειτα από τις επαναλαμβανόμενες απόπειρες να εξηγήσει τη πρότασή του για δράση μέσω των λέξεων. Η αποτυχία του αυτή τον οδήγησε να λάβει ενεργή δράση και να δείξει τη σκέψη του έμπρακτα (Boal, 1995:3-7). Αυτό το γεγονός συνέβη στο Περού το 1973, όταν ο Boal εργαζόταν εκεί σε μια μεγάλη εκστρατείας κατά του αναλφαβητισμού. Η ταυτόχρονη δραματουργία ήταν μια μορφή που ανέπτυξε ο ίδιος, ώστε να χρησιμοποιηθεί σε αυτή την εκστρατεία. Ένα κοινό μπορούσε προφορικά να προτείνει τρόπους, με τους οποίους μια ιστορία αλλάζει και οι ηθοποιοί καλούνταν να αναπαραστήσουν τις προτάσεις του κοινού. Το περιστατικό, που δημιούργησε το Θέατρο Φόρουμ, αποτέλεσε για το έργο του Boal ένα κρίσιμο σημείο. Χαρακτηριστικά αναφέρει «*Κατά τη διάρκεια των χρόνων που κάναμε ταυτόχρονη δραματουργία, κρατήσαμε τη δύναμη από μόνοι μας. Είπαμε ότι θα*

κάνουμε αυτό που θέλουν, αλλά πάντοτε το κάναμε εμείς, και όχι αυτοί. Επομένως, υποσυνείδητα, πιθανόν να είχα μια αντίσταση. Υποσυνείδητα έλεγα ότι εσείς θα λέτε ότι θέλετε αλλά εγώ θα το κάνω με τον δικό μου τρόπο» (Boal, 1990 in Taussig, & Schechner : 50-65). Για τον ίδιο, στη δημοκρατία όλοι έχουν το δικαίωμα να μιλήσουν. Το Θέατρο Φόρουμ είναι δημοκρατικό και μπορεί να χρησιμοποιηθεί, όπως όλες οι θεατρικές μορφές ενάντια στη δική του βασική φιλοσοφία, αλλά ο καθένας μπορεί να πει «*Στοπ, θέλω να μιλήσω εγώ. Αυτό είναι δημοκρατία, αυτό είναι ελευθερία, και για αυτό αγωνίζομαι*» (Boal, 1985a).

Στη δουλειά του με του αναλφάβητους στο Περού, το Θέατρο Φόρουμ βρήκε ένα έτοιμο πλαίσιο για εφαρμογή. Ο Boal ξεκίνησε να εργάζεται με διάφορες φόρμες του Θεάτρου Φόρουμ και προσπάθησε να ενθαρρύνει του θεατές-ηθοποιούς, με τους οποίους δούλευε να αναλάβουν πλήρως τις λειτουργίες του πρωταγωνιστή. Ο Boal χρησιμοποιούσε τα σύμβολα του πρωταγωνιστή σαν ένα κίνητρο, το οποίο είναι μεταβιβάσιμο από τα σύμβολα στη επικαιρότητα. Πρόθεσή του ήταν να του ενεργοποιήσει, καθώς όπως χαρακτηριστικά ανέφερε «*θεωρούσαμε ότι έτσι οι άνθρωποι θα είχαν έναν ρόλο να παίξουν στο άμεσο μέλλον*» (Boal, 1995: 29). Είναι πολύ σημαντικό για τον Boal ότι το Θέατρο Φόρουμ όχι μόνο θέτει προς διόρθωση «μοιραία λάθη», που ένα τραγικός πρωταγωνιστής μπορεί να έχει, αλλά επιπλέον προσανατολίζεται προς μελλοντικές δράσεις καθώς ο θεατής-ηθοποιός δεσμεύεται να αλλάξει την κατάσταση μέσω της φαντασίας του συμβολικού παιχνιδιού. Ο Boal έλεγε «*Προετοιμάζομαι και εγώ ο ίδιος να το πραγματοποιήσω. Έρχομαι αντιμέτωπος με τη πραγματικότητα (πλασματικά). Εξοικειώνομαι με τις δυσκολίες, τις οποίες θα συναντήσω αργότερα- όπως είναι ο φόβος για την ανεργία, οι εντάσεις μεταξύ των συναδέλφων κ.α- και εάν καταφέρω να ξεπεράσω όλα τα παραπάνω στο Θέατρο Φόρουμ, θα είμαι καλύτερα καταρτισμένος ώστε να τα ξεπεράσω και τη πραγματικότητα όταν οι αντίστοιχες περιστάσεις προκύψουν*». Ο Boal θεωρεί ότι το Θέατρο Φόρουμ θα πρέπει να παράγει «*ένα διεγερτικό για την επιθυμία μας να αλλάξουμε τον κόσμο*» (Boal, 1995: 28).

Το Θέατρο Φόρουμ, προωθεί την ενεργή συμμετοχή του κοινού. Η αξία της ενεργής συμμετοχής, σε ένα δραματικό πλαίσιο, θεωρείται ότι διευκολύνει τη κοινωνικοποίηση και τον εκπολιτισμό των ατόμων σε σχέση με τις προσδοκίες των κοινωνικών ρόλων. Ο Honland διαπίστωσε ότι στοιχεία όπως αυτά των παιχνιδιών ρόλων ή αυτοσχέδιες επαναδιατυπώσεις σε επικοινωνιακές δραστηριότητες έχουν βοηθήσει ιδιαίτερα στην αλλαγή πεποιθήσεων, επιλογών, αξιών και συμπεριφορών, καθώς τα επικοινωνιακά μηνύματα ερμηνεύονται, αφομοιώνονται και ενισχύονται (Honlan, 1953:216-233).

Η ενεργή συμμετοχή στο Θέατρο Φόρουμ, δημιουργεί μια άμεση εμπειρία, η οποία τείνει να παράγει συμπεριφορές και πεπιοθήσεις, που είναι πολύ πιο προσιτές στη μνήμη, όπως ο Fazio διαπίστωσε, παρά συμπεριφορές και πεπιοθήσεις που στηρίζονται σε έμμεσες εμπειρίες (Fazio, & Williams, 1986:513).

Το Θέατρο Φόρουμ αποτελεί ένα είδος θεάτρου το οποίο μπορεί να λάβει χώρα όχι μόνο σε θέατρα αλλά και σε διάφορα μέρη όπως πλατείες, σχολεία, πολιτικές συγκεντρώσεις κ.α. Η εκάστοτε ομάδα μέσα από μια σειρά από ασκήσεις και τεχνικές ασκείται στη θεατρική έκφραση, η οποία όπως αναφέρεται και παραπάνω είναι ένα είδος γλώσσας που μπορεί να μαθευτεί από όλους. Το Θέατρο Φόρουμ βασίζεται σε αληθινές ιστορίες που διηγούνται οι συμμετέχοντες και αναφέρονται σε μια έντονη στιγμή καταπίεσης και αδικίας που έζησαν και στην οποία δεν κατάφεραν να αντιδράσουν. Ο στόχος είναι να δραματοποιηθούν οι εμπειρίες αυτές με επίκεντρο μια μορφή καταπίεσης ή ένα πρόβλημα, στο οποίο όμως δίνεται μια πολιτική- κοινωνική διάσταση, μια αναγνωρίσιμη για το κοινό μορφή (Ζώνιου, 2003:9). Σε μια παράσταση Φόρουμ, υπάρχει μόνο ένας πρωταγωνιστής - ο καταπιεζόμενος - που αντιμετωπίζει μια καταπίεση. Αντίθετα, καταπιεστές μπορεί να είναι πολλοί.

Στο Θέατρο Φόρουμ δεν επιβάλλεται καμία ιδέα. Δίνεται δηλαδή στον λαό η δυνατότητα να πειραματιστεί για όλες τις ιδέες, να δοκιμάσει όλες τις λύσεις, να τις ελέγξει και να τις επαληθεύσει με τη βοήθεια της θεατρικής πρακτικής. *«Μπορεί αυτό το θέατρο να μην είναι επαναστατικό αλλά οι μορφές του είναι σίγουρα μια πρόβα της επανάστασης»* (Boal, 1979: 39). Ο θεατής-ηθοποιός βάζει σε πρακτική μια πραγματική πράξη, ακόμα και αν είναι επινοητή και δοκιμάζοντας πράγματα εικονικά, αρχίζει να μαθαίνει πως πραγματοποιούνται αυτά στην αληθινή ζωή. Άλλωστε η υπόθεση του θεάτρου Φόρουμ είναι ότι η ενέργεια και οι ιδέες που προκύπτουν από την θεατρική πράξη μπορούν να εμπλουτίσουν τη καθημερινή ζωή των συμμετεχόντων με λύσεις και να τους ενδυναμώσουν απέναντι στους εκάστοτε καταπιεστές τους. Μπορεί δηλαδή το θέατρο να αποτελέσει έναν χώρο όπου οι συμμετέχοντες θα ανακαλύψουν τον τρόπο σκέψης των θυμάτων και των θυτών, έναν χώρο πρόβας της αλλαγής, όπου αυτογνωσία, προσωπική και κοινωνική συνείδηση πραγματώνονται μέσω του πολλαπλού καθρέφτη που παρέχει το βλέμμα των άλλων (Γκόβας, 2003:272).

Το Θέατρο Φόρουμ αποτελεί μια αλληλεπιδραστική διαδικασία, που εμπλέκει τους θεατές, ώστε να τους μεταμορφώσει σε κύριους πρωταγωνιστές, έτσι ώστε οι ίδιοι να ανακαλύψουν

καταπιέσεις και τον τρόπο που θα μπορέσουν να τις υπερβούν στη πραγματική ζωή. Αρχικά, ένα κοινό δείχνει ένα μικρό θεατρικό έργο, στο οποίο ο κύριος πρωταγωνιστής υφίσταται μια καταπίεση ή ένα εμπόδιο το οποίο δεν μπορεί να ξεπεράσει. Έπειτα, γίνεται ένας σύντομος διάλογος μεταξύ κοινού σχετικά με το ζήτημα που θέτει το έργο και τι προσπάθειες έγιναν και γιατί δεν είχαν θετικά αποτελέσματα. Το έργο αρχίζει από την αρχή. Όταν ένα θεατής νιώσει ότι ο πρωταγωνιστής θα μπορούσε να έχει μια διαφορετική στρατηγική, μπορεί να διακόψει τη δράση και να πάρει τη θέση του πρωταγωνιστή, ώστε να δοκιμάσει την ιδέα του. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες του έργου οφείλουν να αντιδράσουν όπως οι ίδιοι νομίζουν ότι ο χαρακτήρας τους θα αντιδρούσε (Beck, & Purcell, 2010: 108).

Σε μια παράσταση Φόρουμ, το θεατρικό κομμάτι, που μπορεί να έχει οποιαδήποτε διάρκεια, παίζεται πρώτα μια φορά και μετά επαναλαμβάνεται. Στην επανάληψη, ο πρωταγωνιστής αντικαθίσταται από τους θεατές που δεν μένουν αδρανείς, αλλά γίνονται ηθοποιοί σαν τους υπόλοιπους. Όποιοι «θεατές– ηθοποιοί» πιστεύουν ότι έχουν μια εναλλακτική πρόταση-λύση για τη δράση του πρωταγωνιστή παροτρύνονται να φωνάξουν «στοπ» και τότε οι ηθοποιοί ακινητοποιούνται για να αναλάβουν οι θεατές το ρόλο και να δοκιμάσουν μια άλλη λύση. Όλοι μπορούν να δοκιμάσουν. Συνήθως μόνο ο πρωταγωνιστής αντικαθίσταται, αλλά υπάρχουν κανονισμοί που ρυθμίζουν το αν και το πότε αντικαθιστούνται και άλλοι ρόλοι. Όλοι μαζί «κάνουν πρόβα την αλλαγή» (MacDonald, & Rachel, 2001: 43). Η δομή του θεάτρου Φόρουμ αποτελείται από τη σύγκρουση μεταξύ των επιθυμιών του πρωταγωνιστή και του ανταγωνιστή, την κλιμάκωση της σύγκρουσης, τη κρίση που στο Κινέζικό ιδεόγραμμα σημαίνει ταυτόχρονα κίνδυνος και ευκαιρία, αφού η κρίση δίνει την ευκαιρία στην αλλαγή και στην διαφορετική λύση της σύγκρουσης (βλ. *Παράρτημα 2*). Η σύγκρουση αυτή και η σχέση μεταξύ του καταπιεστή και του καταπιεσμένου πρέπει να είναι επικεντρωμένα και να παρουσιάζουν ένα κοινωνικοπολιτικό λάθος και οι χαρακτήρες πρέπει να είναι κατασκευασμένοι έτσι ώστε οι ιδεολογίες τους, οι οπτική του κόσμου και της πραγματικότητας να είναι καθαροί και κατανοητοί από τους θεατές. Όλο ο σύστημα του Θ.τ.Κ και το Θέατρο Φόρουμ συγκεκριμένα, επιτρέπουν τρεις διαδικασίες. Την όσμωση (osmosis), με την έννοια ενός μεταβατικού διαλόγου μεταξύ ηθοποιών και θεατών, την metaxis, όπως χαρακτηριστικά την ονομάζει ο Boal, με την έννοια ότι ανήκει κάποιος σε δύο κόσμους ταυτόχρονα, αυτόν της πραγματικότητας (που παρουσιάζεται από τους ηθοποιούς) και την εικόνα της πραγματικότητας που κατασκευάζει ο ίδιος ο θεατής κατά τη θεατρική του παρέμβαση. Τέλος, Τρίτη διαδικασία είναι αυτή της αναλογικής επαγωγής, με την έννοια ότι μια προσωπική ιστορία ή οπτική, μεταμορφώνεται

σε μια συνολική, όπου όλοι οι συμμετέχοντες μπορούν να κατανοήσουν και να αναλύσουν, δίνοντας στην καταπίεση διαφορετικές απόψεις (Allegrini, 2010:4-5).

Στο Θέατρο Φόρουμ, το κοινό όχι μόνο σχολιάζει τη δράση, αλλά παίρνει μέρος σε αυτή τη δράση, αναλαμβάνοντας το ρόλο του ηθοποιού και προσπαθώντας να δώσει στο έργο ένα διαφορετικό τέλος. Με λίγα λόγια δεν είναι πλέον ένας παθητικός δέκτης, αλλά ένα ενεργός θεατής, που θέτει τη προσωπική του εμπειρία και προτάσεις στην ερώτηση *«Τι θα μπορούσε να είχε γίνει διαφορετικά;»* (Jackson, 1995:23). Σαν εμπυχωτής του Θ.τ.Κ και μεταφραστής των βιβλίων του Boal, στα αγγλικά, ο Andrian Jackson θεωρεί ότι το Θέατρο Φόρουμ στηρίζεται στη συμμετοχή και την παρέμβαση του θεατή στη θεατρική δράση και στη διαδικασία αντικατάστασης του καταπιεσμένου χαρακτήρα, αυτοσχεδιάζοντας ποικιλοτρόπως ώστε να διαχειριστεί την καταπίεση.

Επιπλέον, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, σε μια παραγωγή Θεάτρου Φόρουμ, οι συμμετέχοντες αρχικά επιλέγουν ένα θέμα που περιέχει ένα συγκεκριμένο πολιτικό ή κοινωνικό πρόβλημα ή μια συμπλοκή. Αυτή η ιστορία μετατρέπεται σε ένα σύντομο έργο, το οποίο αυτοσχεδιάζεται, προβάρεται και παρουσιάζεται, όπως και ένα συμβατικό θέατρο. Ωστόσο υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο Θέατρο Φόρουμ και το συμβατικό θέατρο (Karabekir, 2004:35). Αρχικά, παρόλο που ένα θεατρικό φόρουμ αποτελείται από ένα ολοκληρωμένο σενάριο, με διαλόγους και τέλος, έχει πάντοτε σκόπιμα ένα απογοητευτικό τέλος, το οποίο δείχνει την κρίση που έπεται μετά από την κύρια σύγκρουση. Καθώς το έργο παρουσιάζεται για δεύτερη φορά, ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρέμβει στο έργο και εκτιμάται ότι *«θα συνεχίσει τη φυσική δράση του αντικαταστημένου ηθοποιού»* και *«θα συνεχίσει τον ίδιο τύπο εργασιών ή δραστηριοτήτων που είχε ο ηθοποιός»* (Boal, 1985:139). Αντίστοιχα, μέσω αυτής της αλληλεπίδρασης και της παρέμβασης, όλο το έργο αλλάζει από τις δράσεις του θεατή- ηθοποιού, μέσω των διαλόγων και των πράξεων που δημιουργεί ο ίδιος, αλλά ακόμα και οι αρχικοί ηθοποιοί οφείλουν να αντιμετωπίσουν τη νέα αυτή κατάσταση και να ενεργήσουν άμεσα. Η δεύτερη διαφορά αφορά το «κατευθυντήριο» ζήτημα, το οποίο εξαρτάται από την προετοιμασία του έργου, κυρίως στις πρόβες. Για αυτό το λόγο, στο Θέατρο Φόρουμ υπάρχει ένα «σκηνοθέτης», ο οποίος ονομάζεται Joker (Τζόκερ).

Ο ρόλος του Τζόκερ συνεχίζει κατά τη διάρκεια της παρουσίασης του έργου, όπου στόχος του/της είναι χτίσει μια γέφυρα ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Ο Τζόκερ είναι αυτός που κρατά το Φόρουμ στη ζωή και ενεργοποιεί τον θεατή, ωθώντας τον στη διαδικασία

(Diamond, 2000:9). Αυτό που ο Τζόκερ καλείται να κάνει είναι να ενεργοποιήσει και να διατηρήσει τον θεατρικό διάλογο/συζήτηση/φόρουμ. *«που αποτελεί τον αυτοσχεδιασμό των πιθανών λύσεων, την παρέμβαση των μελών του κοινού, την αναζήτηση για εναλλακτικές επιλογές στη καταπίεση, την αδικία, των αβάσταχτων καταστάσεων»* (Boal, 1998:9).

Σύμφωνα με του Cohen-Cruz και Schutzman, ο Τζόκερ είναι ένας χαρακτήρας που προσπαθεί να ματαιώσει την έννοια της ίδιας της ηγεσίας. Συγκεκριμένα, αναφέρουν *«Αυτός ή αυτή είναι παντού, στέκεται στο ενδιάμεσο, κρατώντας τα πράγματα όσο πιο ρευστά γίνεται, και αναπόφευκτα λειτουργεί ως μεταφραστής ή διερμηνέας. Ο Τζόκερ ανεξάρτητα από το πόσο ο ίδιος ασκεί την εξουσία, είναι σε μια θέση εξουσίας και πρέπει να αναλάβει την ευθύνη για το πόσο επηρεάζει την όλη διαδικασία. Καθώς ο θεατής παρεμβαίνει σε διάφορα αντι-μοντέλα, ο Τζόκερ παρεμβαίνει στη δομή (λιγότερα φανερά, αλλά εξίσου σημαντικά), αναθεωρώντας συνεχώς το περιεχόμενο, με το οποίο ο θεατής δουλεύει. Ο Τζόκερ, περπατά σε μια λεπτή γραμμή ανάμεσα στο να αναλαμβάνει την ευθύνη και στο να αρνείται την εξουσία»* (Cohen-Cruz, & Schutzman, 2006:143).

Ο ρόλος του Τζόκερ είναι να εξηγεί τα παιχνίδια, να καθοδηγεί το Θέατρο Φόρουμ και προσπαθεί να μην εξάγει αποτελέσματα, ώστε να μην χειραγωγεί την ομάδα, ή να επηρεάζει τα αποτελέσματα (Boal, 2002:33). Ο Τζόκερ, καλείται να θέτει στα μέλη ερωτήματα όπως «αυτό θεωρείτε ότι δούλεψε;» «αυτό είναι πιθανό να συμβεί;» κ.α (Jester, 2003:20). Ο όρος του Τζόκερ προέρχεται το τζόκερ ή το μπαλαντέρ της τράπουλας. Όπως ακριβώς και αυτή η κάρτα δεν περιορίζεται σε κανένα χρώμα ή αξία, έτσι και ο Τζόκερ στο Θ.τ.Κ δεν είναι ευθυγραμμισμένος με καμία άποψη ή γνώμη, που μπορεί να προκύψει στη διαδικασία, ή και ακριβέστερα πιθανόν ο Τζόκερ προσπαθεί να μην δείξει μεροληψία απέναντι σε καμία οπτική. Αντιθέτως, στόχος του Τζόκερ είναι να κάνει όλους να νιώθουν άνετα και οικεία, να τους προωθεί στο να επιλέξουν ένα θέμα ή ζήτημα ή και πρόβλημα που θέλουν να ακολουθήσουν, να ενθαρρύνει την ενεργό συμμετοχή, να θέτει ερωτήματα και να οδηγεί τις συζητήσεις που υποκινούν τη κριτική σκέψη και γενικώς να βεβαιώνεται ότι οτιδήποτε είναι διασκεδαστικό, δίκαιο και παραγωγικό για άλλους. Στο Θέατρο Φόρουμ, ο Τζόκερ αναλαμβάνει τον ρόλο του διαμεσολαβητή, ώστε να αποσαφηνίζει τους κανόνες της αλληλεπίδρασης και να οδηγεί τις ασκήσεις, τα παιχνίδια και τις πιο δομημένες τεχνικές. Συγκεκριμένα, ο Τζόκερ διευκολύνει τους θεατές στη παρέμβαση, επιλύει και εκτονώνει παρεξηγήσεις, συνοψίζει την ουσία της κάθε λύσης και από την άποψη των ερωτήσεων, υπονομεύει εύκολες ή μαγικές λύσεις, που μπορεί να δίνονται από τους θεατές. Με αυτούς τους τρόπους, ο Τζόκερ ενισχύει την πολυπλοκότητα της κατάστασης, χωρίς ωστόσο ο

ίδιος να τη κατευθύνει (Burlson, 1994:28,29). Σύμφωνα με του MacDonald και Daniel Rachel, εμπυχωτές του Θεάτρου Φόρουμ, ο Τζόκερ πρέπει να αποφεύγει κάθε προσπάθεια χειραγώγησης ή επηρεασμού του ακροατηρίου. Οι προσωπικές του απόψεις σε ό,τι αφορά τα γεγονότα δεν πρέπει να έρχονται σε σύγκρουση με τις ιδέες του κοινού. Ωστόσο, όπως όλοι εμπυχωτές στα θεατρικά εργαστήρια πρέπει να είναι οργανωμένοι και να έχουν προετοιμάσει αυτά που θέλουν να ακολουθήσουν, ούτως ώστε να αποφευχθούν τυχόν αποδιοργανώσεις στη δράση αλλά και για να επιτευχθούν όλοι οι εκάστοτε στόχοι (Τσιάρας, 2004: 64), έτσι και ο Τζόκερ στο Θέατρο του καταπιεσμένου, πρέπει μεν να αυτοσχεδιάζει και να δρα με βάση της ανάγκες των θεατών και των ηθοποιών, αλλά θα πρέπει παράλληλα να γνωρίζει πολύ καλά τον αρχικό στόχο και να κινείται προς αυτή τη κατεύθυνση. Επιπλέον, ο Τζόκερ δεν αποφασίζει αλλά απευθύνει στο κοινό ερωτήματα και αμφιβολίες του είδους: «αυτή η λύση θα έχει αποτελέσματα;» ή «Είναι σωστό αυτό;». Ουσιαστικά, ο Τζόκερ είναι η μαία που βοηθά στη γέννηση των ιδεών και των πράξεων, καθώς θεωρείται πιο σημαντικό να επιτυγχάνεται μια καλή συζήτηση παρά μια καλή λύση. Επίσης ο Τζόκερ καλείται να μην ανακατεύεται ούτε με το κοινό ούτε με τους ηθοποιούς αλλά να κρατάει τις αποστάσεις, ενώ παράλληλα αποτελεί και μια δυναμική παρουσία σε εγρήγορση. Ο ίδιος αποφασίζει στις πρόβες για το αν θα υπάρχουν χαρακτήρες που θα απουσιάζουν ή και «αόρατοι ρόλοι», που θα βρίσκονται στα παρασκήνια για να εμφανιστούν στην πορεία (MacDonald, & Rachel, 2000:44). Αποτελεί με λίγα λόγια, τον εμπυχωτή, διαμεσολαβητή του Θεάτρου Φόρουμ.

Έτσι, με τη βοήθεια του Τζόκερ αλλά και τη δομή του Θεάτρου Φόρουμ, ο θεατής γίνεται ο ηθοποιός, ο οποίος παρουσιάζει προφορικά και πρακτικά τις σκέψεις του στο θεατρικό χώρο. Μέσω της μεταμόρφωσης του θεατή σε ηθοποιό ή σε spect-actor, όπως ο Boal, το ονομάζει, ο θεατής βρίσκει τον εαυτό του/της σε μια πρόβα, που «*διεγείρει τη πρακτική της δράσης στη πραγματικότητα*» (Boal, 1985:141-142).

Ο Boal πίστευε στη δύναμη του Θεάτρου Φόρουμ, από τη στιγμή που το ίδιο «*αποτελεί μια αντανάκλαση της πραγματικότητας και μια πρόβα για τη μελλοντική δράση. Στο παρόν, ζούμε το παρελθόν για να δημιουργήσουμε το μέλλον . Ο θεατής-ηθοποιός ανεβαίνει στη σκηνή και προβάει τι θα μπορούσε να είναι πιθανό να κάνει στη πραγματική ζωή*» (Boal, 1998:9). Όπως ο Boal θεωρεί, το Θέατρο Φόρουμ προσφέρει μια συζήτηση και ένα χώρο πρόβας για τους θεατές, έτσι ώστε οι ίδιοι να δημιουργήσουν στρατηγικές ενάντια σε συγκεκριμένες καταπιεστικές συγκρούσεις (Karabekir, 2004:37).

1.3.6. Το Αόρατο Θέατρο

Πάνω από το Θέατρο Φόρουμ, στο δέντρο του Θ.Τ.Κ , βρίσκεται η τεχνική του Αόρατου Θεάτρου. Σε αυτό το θέατρο, σύμφωνα με τον Boal, παίζεται μια σκηνή εκτός του χώρου του θεάτρου και ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν είναι θεατές. Αυτή η σκηνή μπορεί να παίζεται για παράδειγμα σε μια στάση λεωφορείου, στην αγορά, σε μια καφετέρια. Αυτοί που βρίσκονται εκεί, παίρνουν μέρος στη σκηνή κατά τύχη. Δηλαδή δεν πρέπει να ξέρουν ότι πρόκειται για μια παράσταση γιατί αλλιώς θα ξαναγίνονταν «θεατές» (Boal, 1979:41). Για αυτό ακριβώς τον λόγο το Αόρατο Θέατρο διαφέρει από το Θέατρο Δρόμου, καθώς το κοινό δεν γνωρίζει ότι υπάρχουν ηθοποιοί, αλλά οι αυτοί σαν μη-ηθοποιοί παρεμβαίνουν και παίρνουν μέρος στη παράσταση οποιαδήποτε στιγμή επιθυμήσουν (Robbe,2013:6).

Το Αόρατο Θέατρο έχει ως στόχο την παρουσίαση και τη συνειδητοποίηση συγκεκριμένων προβλημάτων που διέπουν μια κοινωνία μέσω της παρουσίασης θεατρικών σκηνών. Τα θέματα που επιλέγονται από την ομάδα των ηθοποιών να αναπαρασταθούν είναι φλέγοντα ζητήματα που αφορούν ένα συγκεκριμένο τόπο, μια γειτονιά, ένα χωριό, μια πόλη αλλά και μια κοινωνική ομάδα. Είναι θέματα τα οποία θεωρούνται ότι καλύπτονται από σιωπή, θέματα ταμπού, θέματα που κρίνονται λυμένα, όπως: ο σεξισμός, ο ρατσισμός, ο υπερκαταναλωτισμός, η έλλειψη επικοινωνίας, η αδιαφορία και άλλα (Boal, 1979:42).

Το Αόρατο Θέατρο, σύμφωνα με τον Boal, απαιτεί μεγάλη και λεπτομερή προετοιμασία της σκηνής, που είτε ξεκινά από ένα ολοκληρωμένο κείμενο, είτε από ένα απλό σενάριο. Πρέπει δηλαδή να γίνουν πολλές πρόβες που να επιτρέψουν στους ηθοποιούς να ενσωματώσουν στο παίξιμο και στις κινήσεις τους όλες τις πιθανές αντιδράσεις των ανθρώπων που βρίσκονται εκεί αλλά και τις ενδεχόμενες παρεμβολές. *«Το Αόρατο Θέατρο δεν έχει καμία σχέση με αυτό που ονομάζουν Θέατρο- Γκουερίλλα. Γιατί σε αυτές τις περιπτώσεις πρόκειται στ' αλήθεια για θέατρο. Η απόσταση μεταξύ ηθοποιών και θεατών μεγαλώνει αμέσως, οι τελευταίοι καταδικάζονται σε ανικανότητα. Ένας θεατής είναι πάντα λιγότερο από άνθρωπος! Το αόρατο θέατρο γκρεμίζει τη τελετουργία: απελευθερώνει εντελώς τη θεατρική ενέργεια. Το σημείο κρούσης αυτού του ελεύθερου θεάτρου, είναι πολύ πιο έντονο και διαρκεί περισσότερο»* (Boal, 1979: 42).

Τα θεατρικά κομμάτια του Αόρατου Θεάτρου καλούνται επίσης και “happenings” και έχουν χρησιμοποιηθεί για επαναστατικούς, εκπαιδευτικούς σκοπούς από κοινότητες του αναπτυσσόμενου κόσμου μέχρι και σε σχολικά λύκεια (Sadler, 2010:88).

Κύριος στόχος του Αόρατου Θεάτρου είναι να ενεργοποιήσει και να προβληματίσει τους ανθρώπους σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα μεγάλης σημασίας για τη

κοινωνία και να τους μεταμορφώσει σε ηθοποιούς του συγκεκριμένου ζητήματος. Στη κατασκευή του Αόρατου Θεάτρου ο Boal είχε αναφέρει ότι το επιλεγμένο θέμα πρέπει να είναι μεγάλης σημασίας, κάτι γνωστό, ένα θέμα με βαθιά και γνήσια ανησυχία για τους μελλοντικούς θεατές-ηθοποιούς (Boal, 1992:6). Αυτό που το Αόρατο Θέατρο κυρίως προτείνει είναι να αλλάξει ο χώρος του θεάτρου. Με άλλα λόγια, αντί να γίνεται ένα Θέατρο Φόρουμ με ένα συγκεκριμένο θέμα στο κτήριο ενός θεάτρου, στοχεύει να το τοποθετήσει στα πραγματικά πλαίσια και περιβάλλοντα (Karabekir, 2004:31).

Μαζί με το θεωρητικό πλαίσιο και την εφαρμογή, το Αόρατο Θέατρο προτείνει μια θεατρική και κοινωνική μεταμόρφωση. Μετατρέποντας δηλαδή κάθε χώρο σε χώρο παράστασης, καταργείται η δύναμη και η μαγεία της θεατρικής σκηνής. Δεν υπάρχει κανένα τοίχος ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές, καμία γραμμή, κανένα όριο. Το έργο παίζεται σε πραγματικά πλαίσια όπου οι άνθρωποι γίνονται από θεατές, ηθοποιοί. Ο Boal ανέφερε χαρακτηριστικά *«στο Αόρατο θέατρο, οι θεατρικές τελετουργίες καταργούνται. Το μόνο που υπάρχει είναι το θέατρο, χωρίς τα παλαιά φθαρμένα του μοντέλα. Η θεατρική ενέργεια απελευθερώνεται πλήρως και ο αντίκτυπος που παράγεται από το ελεύθερο πλέον θέατρο είναι πολύ πιο ισχυρός και μεγαλύτερης διάρκειας»* (Boal, 1985:147). Αυτό που παράγεται ουσιαστικά στη διαδικασία του Αόρατου Θεάτρου είναι η δημιουργία λύσεων και στρατηγικών από αληθινούς ανθρώπους μέσα από τη χρήση του θεάτρου. Το μαγικό, ισχυρό και απρόσιτο καθεστώς της θεατρικής σκηνής εξαφανίζεται. Ο θεατής δημιουργεί τον δικό του χώρο παιχνιδιού, ώστε να παρέμβει και να αλλάξει τη κατάσταση. Παράλληλα, μεταμορφώνοντας τον θεατή σε πρωταγωνιστή, ο ίδιος γίνεται *«ο πρωταγωνιστής της πραγματικότητας που βλέπει, επειδή δεν γνωρίζει τη πλασματική της προέλευση»* (Boal 1992:17). Σημαντική λεπτομέρεια σε αυτή τη τεχνική είναι η καλή προετοιμασία των στρατηγικών, που θα χρησιμοποιήσουν οι ηθοποιοί απέναντι στις αντιδράσεις των θεατών αλλά και η διατήρηση της ιδέας της «αφάνειας» (Karabekir, 2004:32).

Και σε αυτό το θέατρο, υπάρχει ένας Τζόκερ, ο οποίος αναλαμβάνει τον ρόλο να προκαλέσει τον θεατή να απαντήσει σε αυτό που βλέπει, χρησιμοποιώντας λεκτική ή και μη λεκτική δράση (Burleson, 1991:119).

Σκοπός της αυτής της μορφής θεάτρου είναι η ανάδειξη διαφόρων οπτικών, για θέματα κατά συνθήκη μη συζητήσιμα *«μέσα από την αλληλεπίδραση ακόμα κι αν αυτή προκαλέσει έκπληξη, αμηχανία, εκνευρισμό, αποδοκιμασία και σύγκρουση. Τα πλούσια ερεθίσματα που προκαλούν την αυθόρμητη αντίδραση των «εν δυνάμει» πρωταγωνιστών είναι και το κλειδί για να αναδυθούν σκέψεις και συναισθήματα βαθιά κρυμμένα σε μια διεξοδική συζήτηση με απρόβλεπτη αρχή, εξέλιξη και τέλος»* (Κοντογιάννη, 1999:13).

Η τεχνική του Αόρατου Θεάτρου είναι αρκετά αμφιλεγόμενη τόσο για αυτούς που είναι εντός του κύκλου του Θ.τ.Κ όσο και για τους εκτός. Αυτές οι διαφωνίες εντάσσονται κυρίως στην ανησυχία του εάν είναι ηθικό να παίζονται τα έργα σε δημόσιους χώρους ή και αλλιώς εάν είναι σωστό να πειραματίζονται σε ανθρώπους χωρίς τη συγκατάθεσή τους. Η ανησυχία, συνεπάγεται ένα παράδοξο, καθόσον φιλελεύθεροι ακτιβιστές μπορούν να χρησιμοποιήσουν τη τεχνική αυτή και να χειραγωγήσουν άλλους προς αυτό που οι ίδιοι θεωρούν ότι είναι το μεγαλύτερο καλό και επομένως να παραβιάσουν φιλελεύθερους κανόνες της προσωπικής ελευθερίας και επιλογής (McConachie,2002:251). Ωστόσο, η απάντηση του Boal για τις εν λόγω ανησυχίες ήταν ότι το Αόρατο Θέατρο είναι αποδεκτό επειδή έχει τη δυνατότητα να προκαλέσει απαντήσεις που δεν μπορούν να επιτευχθούν ακόμα και στη πιο ρεαλιστική παράσταση. Επιπλέον, είναι σε θέση να προσεγγίσει κοινό που δεν έχουν ή δεν μπορούν να παρακολουθήσουν ένα αόρατο θέατρο. Ακόμη, είναι ένα σημαντικό εργαλείο για χώρες που το επίπεδο της καταπίεσης είναι τέτοιο που οποιαδήποτε συζήτηση για ζητήματα είναι απίθανο να συμβούν. Τέλος, σύμφωνα με τον Boal το Αόρατο Θέατρο, «*ποτέ δεν τοποθετεί το ίδιο σε μια παράνομη θέση, καθώς δεν στοχεύει στο να παραβιάσει τον νόμο. Αντιθέτως, προτίθεται να αμφισβητήσει τη νομιμότητα του νόμου, το οποίο είναι ένα πολύ διαφορετικό θέμα συνολικά*» (Boal,1990: 32).

Σύμφωνα με την Martin Maria Kohtes η ικανότητα του Αόρατου Θεάτρου να επηρεάζει τα άτομα και επομένως να επιφέρει κοινωνική αλλαγή στηρίζεται σε δύο βασικά σημεία. Αρχικά, η τεχνική αυτή δημιουργεί μια κατάσταση που θέτει συγκεκριμένες πολιτικές κριτικές ή κοινωνικές κρίσεις, σε σημείο που γίνεται αναμφισβήτητη για τους παρατηρητές. Επιπλέον, οι ίδιοι καλούνται να συμμετάσχουν ενώ η παράσταση επιδιώκει την ενεργοποίησή τους. Η συμμετοχή του κοινού συνεπάγει τη δυνατότητα να ασκήσουν αλλά και να προβλέψουν οι ίδιοι την ελευθερία, και να εργαστούν προς αυτή τη κατεύθυνση (Kohtes, 1993:85-89).

1.3.7 Άμεσες Δράσεις / Επεμβάσεις-Δρώμενα

Απέναντι από το Αόρατο Θέατρο , βρίσκονται οι Άμεσες Δράσεις ή αλλιώς οι Επεμβάσεις-Δρώμενα στο δέντρο του Θ.τ.Κ, όπου εδώ ο Boal εννοούσε τις θεατρικές επεμβάσεις που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της δράσης. Επιπλέον, εννοούνται και όλες οι δράσεις, οι οποίες έρχονται από τη σκηνή και μετατρέπονται σε πραγματικές δράσεις ζωής. Το Θ.τ.Κ έχει τον στόχο να ενδυναμώνει τους ανθρώπους να μεταμορφώνουν τη πραγματικότητά τους. Αυτό που ακολουθεί είναι ότι όλες οι δράσεις που αναλαμβάνουν εμπνευσμένοι από

τις θεατρικές πρόβες είναι μέρος της διαδικασίας του Θ.τ.Κ. Ο ίδιος ο Boal, δήλωνε ότι γι' αυτό το λόγο, τόσο τα εργαστήρια του Θ.τ.Κ όσο και οι παραστάσεις του Θεάτρου Φόρουμ δεν τελειώνουν ποτέ. Το τέλος των εργαστηρίων είναι απλά η αρχή αυτού που ακολουθεί μετά (Robbe, 2013:6). Οι άμεσες δράσεις περιλαμβάνουν όλες τις δραματοποιήσεις που χρησιμοποιούνται όλα τα διαθέσιμα θεατρικά στοιχεία, όπως μάσκες, τραγούδια, χοροί, χορογραφίες κ.α

1.3.8. Νομοθετικό Θέατρο

Το τελευταίο κλαδί του δέντρου του Θ.τ.Κ, περιλαμβάνει το Νομοθετικό Θέατρο, το οποίο αποτελεί ένα σύνολο διαδικασιών που αναμιγνύει και το Θέατρο Φόρουμ αλλά και τις συμβατικές τελετουργίες μιας κοινοβουλευτικής αίθουσας με στόχο την διαμόρφωση βιώσιμων νόμων. Μέσω αυτής της τεχνικής το Κέντρο Θεάτρου του Καταπιεσμένου στο Ρίο έχει ήδη επιτύχει τη ψήφιση δεκαπέντε δημοτικών και δύο κρατικών νόμων (Boal, 2006: 6). Το Νομοθετικό Θέατρο δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε από τον Boal, όταν ο ίδιος ήταν δημοτικός σύμβουλος στη πόλη του Ρίο ντε Τζανέιρο, και στο Κέντρο του Θ.τ.Κ., μεταξύ του 1993 και 1996. Αυτή η τεχνική στοχεύει στη μεταμόρφωση των επιθυμιών των πολιτών σε νόμους (Allegri, 2010: 5). Το Νομοθετικό Θέατρο αποτελεί ουσιαστικά το τελευταίο στάδιο της δουλειάς του Boal και είναι μια προσπάθεια να χρησιμοποιηθεί το θέατρο μέσα σε ένα πολιτικό σύστημα ώστε να δημιουργηθεί μια πιο αληθινή μορφή δημοκρατίας. Αποτελεί ένα εξαιρετικό πείραμα στη προοπτική ότι το θέατρο θα επηρεάσει την κοινωνική αλλαγή (Boal, 1998:3). Η γένεση αυτής της τεχνικής στηρίχθηκε στην επιθυμία του ίδιου το Boal, οι θεατές-ηθοποιοί μέσω του Θεάτρου Φόρουμ να «αμαρτήσουν», να σπάσουν τις συμβάσεις, να εισέλθουν σε ένα καθρέφτη μιας θεατρικής φαντασίας, να προβάρουν μορφές πάλης και στη συνέχεια να επιστρέψουν στη πραγματικότητα με τις εικόνες των επιθυμιών τους. Αυτή η βαθιά θέληση του Boal για τους spect-actors, όπως τους ονόμαζε, αποτέλεσε τη γέννηση του Νομοθετικού Θεάτρου αφού όπως χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει, στη γέννηση αυτή *«ο πολίτης φτιάχνουν τους νόμους μέσω του νομοθέτη. Ο νομοθέτης δεν θα πρέπει να είναι το άτομο που κατασκευάζει τους νόμους, αλλά το άτομο μέσω του οποίου ο νόμος κατασκευάζεται (από τους πολίτες φυσικά!)»* (Boal, 1998:20). Το Νομοθετικό Θέατρο στοχεύει να φέρει το θέατρο πίσω στη καρδιά της πόλης. Δεν αποσκοπεί στη κάθαρση αλλά στην ενδυνάμωση. Σκοπός δεν είναι να κατευνάσει το κοινό, να το ηρεμήσει, να το

επιστρέψει σε μια κατάσταση ισορροπίας και αποδοχής της κοινωνίας αλλά να αναπτύξει την επιθυμία του για αλλαγή. Το Θ.τ.Κ αποσκοπεί όχι μόνο στην ανάπτυξη αυτής της επιθυμίας αλλά και στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος, στο οποίο η επιθυμία θα μπορεί να προωθηθεί και να βιωθεί από το κοινό, και όπου οι μελλοντικές δράσεις που προκύπτουν από αυτά, θα μπορούν να προβαριστούν. Το Νομοθετικό Θέατρο, αποσκοπεί να προχωρήσει περαιτέρω και να μετατρέψει αυτή την επιθυμία σε νόμο. Ο Boal αναφέρει χαρακτηριστικά, ότι πρέπει να γνωρίζουμε όλοι ότι ο νόμος είναι πάντοτε επιθυμία κάποιου-είναι πάντοτε η επιθυμία του ισχυρού. *«Ας εκδημοκρατίσουμε αυτή την επιθυμία, ας κάνουμε και τη δική μας επιθυμία νόμο»* (Boal,1998:28). Συνήθως μια δράση του Νομοθετικού Θεάτρου αποτελείται από διάφορες φάσεις: τη δημιουργία εργαστηρίων Θεάτρου του Καταπιεσμένου σε διάφορες δημοφιλείς περιοχές της πόλης, ώστε να προωθήσει την ανάδειξη των υπάρχοντων καταπιέσεων του πληθυσμού, αλλά και τη δημιουργία και την παρουσίαση ενός Θεάτρου Φόρουμ, ώστε να ωθήσει τους πολίτες στην αναζήτηση λύσεων γι' αυτά τα προβλήματα. Επιπλέον, μια άλλη φάση είναι η εκπόνηση ενός σχεδίου νόμο ώστε να είναι παρόν στο Κοινοβούλιο, αλλά και η δημιουργία μιας προσομοιωμένης νομοθετικής συνέλευσης, όπου το σχέδιο νόμου που έχει δημιουργηθεί μέσω του Θεάτρου Φόρουμ συζητείται και παρουσιάζεται. Σε αυτή τη προσομοίωση οι συμμετέχοντες μπορούν να παρέμβουν υπερασπίζοντας ή αντιμαχόμενοι, μπορούν να ψηφίζουν κτλ. (Allegrini, 2010: 5). Το Νομοθετικό Θέατρο, όπως αναφέρθηκε, στοχεύει στη παραγωγή μιας καλύτερης νομοθεσίας. Ωστόσο ταυτόχρονα, στόχος της είναι και ο κοινωνικός μετασχηματισμός. Αυτή η σύνδεση μεταξύ της συμμετοχικής, συλλογικής και ατομικής μάθησης, και η κοινωνική αλλαγή είναι κεντρικής σημασίας για τη συγκεκριμένη τεχνική. Επιπλέον, το Νομοθετικό θέατρο έχει ως κεντρικό στόχο την αξιοποίηση της δημόσιας δημιουργικότητας και ενέργειας, ώστε να σπάσουν τα φράγματα μεταξύ κυβέρνησης και πολιτών και να αμφισβητηθούν παραδοσιακές έννοιες της εξουσίας (Cohen-Cruz, & Schutzman, 2006:83-86). Τέλος, και στη τεχνική του Νομοθετικού Θεάτρου, υπάρχει ο Τζόκερ, ο οποίος είναι παρόμοιος με αυτόν που χρησιμοποιείται στο Θέατρο Εικόνων και στο Θέατρο Φόρουμ, έκτος στο επίπεδο ότι βοηθάει τους spect-actors να διατυπώσουν συγκεκριμένες πολιτικές που θα βοηθήσουν στην επίλυση των κοινοτικών προβλημάτων (Burleson,1991:29).

Κάπως έτσι τελειώνει και η περιγραφή του δέντρου του Θ.τ.Κ, το οποίο, σύμφωνα με τον Boal, αποτελεί μια αλληγορία, μια μεταφορά που «...στοχεύει να φέρει στο προσκήνιο τα

φρούτα, τους σπόρους και τα λουλούδια: αυτός είναι και ο επιθυμητός στόχος μας στο Θ.Τ.Κ» (Boal, 2006:13).

1.4 Οι Επιρροές του Augusto Boal

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου του A. Boal, αποτελεί θα μπορούσαμε να πούμε έναν φόρο τιμής στον εκπαιδευτικό Paulo Freire (1988), ο οποίος στη Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου που έγραψε, αναδεικνύει την ανάγκη ενεργοποίησης του φαινομενικά αδύναμου ατόμου, και την ανάγκη έναρξης της δράσης, ώστε το άτομο να γίνει υποκείμενο της ίδιας του της ζωής. Σύμφωνα με τη Παιδαγωγική του Freire, οι φτωχοί και εκμεταλλεύσιμοι άνθρωποι πρέπει να μάθουν να ασκούν τη δική τους ανάλυση για τη πολιτική, κοινωνική, και οικονομική τους πραγματικότητα, ώστε να εισέλθουν στην ιστορική διαδικασία ως υπεύθυνα υποκείμενα και να λάβουν δράση ενάντια στους καταπιεστές τους (Freire, 1998:20). Για τον Freire, κεντρικό σημείο για αυτό τον μετασχηματισμό είναι να αντικατασταθεί η επικρατούσα τραπεζική μέθοδος εκπαίδευσης (γεμίζουν τα κεφάλια των μαθητών με βάση αυτό που οι «έμπειροι» θεωρούν σημαντικό), με μια διαλογική προσέγγιση μάθησης, στην οποία οι μαθητές και οι δάσκαλοι αλληλεπιδρούν. Ο Boal, μετέφερε αυτή την ιδέα σε ένα θεατρικό πλαίσιο σε συνδυασμό με την ιδέα του για τον spect-actor, η οποία αντικαθιστά τον θεατή (spectator), που κάθεται σιωπηλά παρακολουθώντας την ήδη τελειωμένη παραγωγή. Όπως ο Freire προσπάθησε να σπάσει την ιεραρχία ανάμεσα σε εκπαιδευτικό και μαθητή, έτσι και ο Boal έκανε το ίδιο ανάμεσα σε ηθοποιό και μέλος του κοινού (Cohen-Cruz, & Schutzman, 2006:13-14). Ο Boal και ο Freire είχαν πάρει μέρος σε πολλές συγκεντρώσεις και συζητήσεις έως ότου απέκτησαν και μια ουσιαστική φιλία. Για τον Boal, ο Freire ήταν ο δεύτερος πατέρας του αφού μετά τον θάνατο του παιδαγωγού το 1997, ο Boal είχε πει χαρακτηριστικά: *«Είμαι πολύ λυπημένος . Έχω χάσει τον τελευταίο πατέρα μου. Τώρα το μόνο που έχω είναι αδελφοί και αδελφές»* (Patterson, 1998). Επιπλέον, τόσο ο Freire όσο και ο Boal μεγάλωσαν σε φτωχογειτονιές, γεγονός που οδήγησε και οι δύο να έρθουν αντιμέτωποι από πολύ μικρή ηλικία με την έννοια της καταπίεσης και δημιούργησε την επιθυμία να ασχοληθούν συστηματικά με αυτό το ζήτημα. Ο αναλφαβητισμός επίσης αποτέλεσε ένα άλλο σημείο συνάντησης των δυο προσωπικοτήτων, καθώς εφάρμοσαν σειρά πειραμάτων σε χώρες της Λατινικής Αμερικής, με σκοπό την εξάλειψή του.

Ο Boal παρατήρησε ότι άτομα που χρησιμοποιούσαν την φιλοσοφία του Freire, γίνονταν ενεργοί συμμετέχοντες παρά παθητικοί θεατές καθώς οι ίδιοι χειραγωγούσαν τις κοινωνικές πολιτικές καταστάσεις της πραγματικής ζωής (Candace, 1998:6).

Επιπλέον, όπως ο Freire θεωρούσε ότι η προσπάθεια να απελευθερώσεις τον καταπιεσμένο άνθρωπο χωρίς την αλληλεπιδραστική του συμμετοχή στη τέχνη της απελευθέρωσης, είναι σαν να του φέρεσαι σαν αντικείμενο που πρέπει να σωθεί από ένα καιγόμενο κτήριο (Freire, 1998:52), αντίστοιχα και ο Boal θεωρούσε απαραίτητο τον άμεσο ρόλο του συμμετέχοντα ως ηθοποιός παρά ως θεατής. Αυτός ο ρόλος είναι το κρίσιμο συστατικό στη διαδικασία της σκέψης και της δράσης του Θ.τ.Κ. (Candace, 1998:7).

Συγκεκριμένα, ο Freire εξηγεί τον διάσημο όρο της «τραπεζικής» εκπαίδευσης και προτάσσει ένα άλλο είδος ελευθεριακής εκπαίδευσης: λέγοντας *«αντί να επικοινωνεί, ο δάσκαλος εκδίδει ανακοινώσεις και κάνει καταθέσεις, τις οποίες οι μαθητές υπομονετικά προσλαμβάνουν, απομνημονεύουν και επαναλαμβάνουν. Αυτή είναι η έννοια της «τραπεζικής» εκπαίδευσης, στην οποία το πεδίο της επιτρεπόμενης στους μαθητές δράσης εκτείνεται μέχρι την πρόσληψη, αρχειοθέτηση και αποθήκευση των καταθέσεων. Η εκπαίδευση πρέπει να αρχίσει να επιλύει την αντίφαση μεταξύ δασκάλου και μαθητή, έτσι ώστε να είναι και οι δύο ταυτόχρονα δάσκαλοι και μαθητές.»* (Freire, 1998: 67-68). Έτσι ακριβώς λειτουργεί και το Θ.τ.Κ ,αφού αν αντικαταστήσουμε τη λέξη εκπαίδευση με τη λέξη θέατρο και τη λέξη δάσκαλος με τον ηθοποιό αλλά και τη λέξη μαθητής με αυτή του θεατή, τότε εύκολα συνειδητοποιούμε την άμεση σύνδεση και την αλληλεπιδραστική σχέση μεταξύ των Freire και Boal. Ο Boal πίστευε ότι και το θέατρο με τη σειρά του αποτελεί ένα παιδαγωγικό εργαλείο για τη κοινωνική αλλαγή (Gerould,200:462). Το Θ.τ.Κ αποσκοπεί με λίγα λόγια να οδηγήσει τα άτομα στη περίφημη κριτική συνειδητοποίηση του Freire (Φρέιρε, 1977:77), η οποία αναφέρεται σε μια διαδικασία όπου οι συμμετέχοντες αναπτύσσουν την ικανότητά τους να αναλύουν, να θέτουν ερωτήματα και να δρουν στο πολιτικό, πολιτιστικό, και οικονομικό πλαίσιο, το οποίο φυσικά επηρεάζει και διαμορφώνει τη ζωή τους. Μέσω της δύναμης του διαλόγου, που αποτελεί τόσο για τον Freire όσο και για τον Boal, βασικό συστατικό των φιλοσοφιών τους, οι συμμετέχοντες αναπτύσσουν τη συνειδητοποίηση των δομών της κοινωνίας τους, που μπορεί να συμβάλλουν στην ανισότητα και τη καταπίεση που υφίσταντο (Vittoria κ.α., 2014: 6154). Συγκεκριμένα, ο Freire έγραφε ότι προκειμένου να ξεφύγουμε από τη πολιτική καταπίεση, πρέπει να απελευθερώσουμε τους εαυτούς μας από τη καταπιεστική παιδαγωγική, αφού το ένα συνεπάγεται το άλλο. Αντί ενός συστήματος, όπου ο εκπαιδευτικός μεταφέρει την πληροφορία σε έναν μαθητή, ο Freire καλεί τους

μαθητές- τους καταπιεσμένους- να μάθουν μόνοι τους, λύνοντας τα δικά τους προβλήματα και μαθαίνοντας ο ένας από τον άλλο (Fortier, 2002:207-208). Ο Boal, πήρε αυτή τη θεωρία και την εφάρμοσε πρακτικά στο θέατρό του. Ειδικότερα, έγραφε «το λιγότερο που μπορεί ένα δάσκαλος να μάθει από τους μαθητές του, είναι το πώς οι μαθητές του μαθαίνουν (...) η διδασκαλία είναι αλληλεπίδραση. Η δημοκρατία, ο διάλογος (...) Το συμβατικό θέατρο είναι διέπεται από μια μη αλληλεπιδραστική και διαδραστική σχέση. Όλα ταξιδεύουν από τη σκηνή στο ακροατήριο, και τίποτα με τον ανάποδο τρόπο (...) Στο Θ.τ.Κ, αντιθέτως, ο διάλογος δημιουργείται και η αλληλεπίδραση δεν είναι απλώς ανεκτή, είναι ζωντανή – αυτό το θέατρο θέτει ερωτήματα στο κοινό και αναμένει απαντήσεις (Boal,1998:20). Επομένως, τόσο ο Boal όσο και ο Freire θεωρούσαν ότι η καταπίεση υποστηρίζεται από τη παθητικότητα, αλλά μπορεί να ξεπεραστεί μέσω της δράσης, μέσω του διαλόγου (Osburn, 2010:13). Ο Boal, εφεύρε ένα θέατρο το οποίο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να εμπειριέχει άτομα, τα οποία μπορεί να μην έχουν ποτέ παρευρεθεί σε ένα θέατρο, αλλά λόγω της καταπίεσής τους έχουν ανάγκη να συζητήσουν. Ο Boal έδρασε με βάση την προσωπική του πεποίθηση ότι ο διάλογος είναι απαραίτητος για την ανθρώπινη ζωή, καθώς η απουσία αυτού αποτελεί παραβίαση της πιο βασικού ανθρώπινου δικαιώματος (Rohd,1998: 11). Ο Boal ουσιαστικά, πήρε τη φιλοσοφία του Freire και τη πεποίθηση του για τη δύναμη του διαλόγου και την μετέτρεψε σε επανάσταση (Osburn, 2010:14).

Παράλληλα, μια άλλη σημαντική επιρροή για τον Boal αποτέλεσε ο δραματουργός, σκηνοθέτης και ποιητής Bertolt Brecht (1898-1956), αφού ο ίδιος αντιμετώπιζε το θεατρικό θέαμα ως μια αφορμή για δράση, όπως ακριβώς και ο Boal (Boal, 1979:1-42). Στο βιβλίο του «*Θέατρο του Καταπιεσμένου*», ο Boal κάνει συχνές αναφορές στις προτάσεις του Brecht για ένα *Επικό Θέατρο*, αλλά και στις θεατρικές πρακτικές και πεποιθήσεις για τον κοινωνικό ρεαλισμό (Brecht, 1964:266-270) και την αποστασιοποίηση²(Babbage,2004:13) ενώ παράλληλα, οι πολιτικές και μη θαυματουργές θεματολογίες των κριτικών παραγωγών του Brecht βρήκαν μια ανανεωμένη έκφραση στη πρακτική του Boal (Babbage,2004:6). Τόσο για τον Brecht όσο για τον Boal ήταν απαραίτητη η κριτική αποδέσμευση και ανάλυση των ρόλων που έχουν τα άτομα ως κοινωνικοποιημένα όντα αλλά και δημιουργία ενός γόνιμου εδάφους όπου οι άνθρωποι μπορούν να ζουν ανάμεσα στη σκέψη και δράση, τη πραγματικότητα και τη ψευδαίσθηση, το φυσιολογικό και το περίεργο (Cohen-Cruz, & Schutzman, 2006:133). Ο Boal δηλαδή εφεύρε το Θ.τ.Κ, ακολουθώντας τη λογική του

² Η προσπάθεια αποστασιοποίησης του Brecht βοηθά το κοινό να κρατήσει μια απόσταση από το θεατρικό έργο, έχοντας τους ηθοποιούς να μεταφέρουν απευθείας γραμμές στους θεατές ή να διαβάζουν φωναχτά τις κατευθύνσεις-οδηγίες.

Brecht ότι η πρωταρχική συνθήκη για τον κοινωνικό μετασχηματισμό έγκειται στο να σταματήσουν τα άτομα να είναι εξοικειωμένα με ό, τι θεωρείται δεδομένο, με την κοινή λογική. Η πραγματικότητα μέσα από το θέατρο μπορεί να παρουσιαστεί ως μη οικεία, ώστε να γίνεται αντικείμενο κοινωνικής κριτικής (Brecht, 1964:67), και κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να θεωρείται δυνατή η αλλαγή της μέσα από τις πράξεις των ανθρώπων (Boal, 2002:36).

Όπως για τον Brecht έτσι για τον Boal η εκπαιδευτική αίσθηση του θεάτρου είναι πολιτική, χωρίς ωστόσο να περιορίζεται στη σκηνή καθώς για τον Boal η εστίαση είναι στο κοινό, στη πιθανότητα δηλαδή να παρέμβει στη δράση, να προτείνει ιδέες και να λάβει μέρος στα γεγονότα (Vittoria κ.α. 2014:6151). Όπως για τον Boal έτσι και η θεατρική πράξη του Brecht, ήταν προσανατολισμένη προς τον θεατή και τη συνειδητοποίηση του ίδιου ότι η κριτική, αναλυτική σκέψη ή «μάθηση» μπορούν να είναι διασκεδαστικές και αποδοτικές ως προς τη γνώση (Brecht, 1964:60). Ο Brecht έλεγε συγκεκριμένα ότι με το να μειώνει τη σημασία της εκπαίδευσης, καθιστώντας τη απρόσιτη ή *«παρουσιάζοντας τη μη διασκεδαστική»* η εξουσία και η δύναμη διατηρείται από αυτούς τους λίγους που είναι μορφωμένοι (Brecht, 1964:60). Ωστόσο, ενώ ο Brecht, ήλπιζε ότι θα εισάγει τη μάθηση (ως κριτική σκέψη) στο κοινό του, με την έννοια των τεχνικών που οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν στη σκηνή, ο Boal πήρε πολλές από αυτές τις τεχνικές (πχ. μη οικειοποίηση, παρουσίαση των πολύπλοκων κοινωνικών διεργασιών κ.α) και επέμενε ότι οι θεατές πρέπει να τις χρησιμοποιήσουν από μόνοι τους, στοχεύοντας όπως ο Brecht, να ενθαρρύνει τη κριτική, αναλυτική σκέψη. Ως εκ τούτου, η επιθυμία του Brecht να *«μεταμορφώσει τη τέχνη σε ένα παιδαγωγικό εργαλείο»*, όπου οι θεατές *«δεν είναι μόνο ...μαθητές αλλά και ..δάσκαλοι»* (Brecht, 1964:48-52), εκδηλώθηκε αργότερα στις διαδραστικές θεατρικές τεχνικές του Boal (Burlison, 1991:7).

Επιπλέον, σημαντική επιρροή για τον Boal και το έργο του, αποτέλεσε ο Konstantin Stanislavsky (1863-1938)³. Είναι φανερό σε πολλά έργα του Boal ότι ο ίδιος επηρεάστηκε σημαντικά από το ρεαλισμό και εντυπωσιάστηκε από τη λεπτομερή και πειθαρχημένη προσέγγιση για τις πρόβες που απαιτούνταν από το σύστημα του Stanislavsky, το οποίο γνώρισε κατά τη διαμονή του στη Νέα Υόρκη (Babbage, 2004:8). Παρακολουθώντας

³ Ο Konstantin Stanislavsky ήταν ένα Ρώσος ηθοποιός, σκηνοθέτης και εκπαιδευτικός. Δημιούργησε ένα σύστημα υποκριτικής, το οποίο έχει γίνει η πιο ευρέως διαδομένη πρακτική μέθοδος στο Δυτικό Θέατρο. Η μέθοδος του Stanislavsky ζητά από τους ηθοποιούς να χρησιμοποιήσουν τις προσωπικές τους εμπειρίες, συναισθήματα και φαντασία ώστε να αποδώσουν έναν ρόλο. Προσπάθησε να καταργήσει τις πόζες και αναζήτησε την αλήθεια πίσω από τη παράσταση. Το έργο του σχετίζεται κυρίως με το ρεαλιστικό δράμα και για αυτό το λόγο συχνά παρουσιάζεται ως το αντίθετο του Brecht.

κάποιες πρόβες από το *Στούντιο των Ηθοποιών* στη Νέα Υόρκη αλλά και δημόσιες παραστάσεις, ο Boal στο βιβλίο του *Hamlet and the Baker's Son* σχολιάζει: «έπειτα από τις συνεδρίες με το *Στούντιο των Ηθοποιών* είχα μια γοητεία για τους ηθοποιούς που πραγματικά ζούσαν τους χαρακτήρες τους- παρά για αυτούς που υποκρίνονταν. Το να βλέπεις έναν ηθοποιό να μεταμορφώνει τον εαυτό του/της και να δίνει ζωή στις αδρανείς πιθανότητες, είναι εκπληκτικό. Είναι ο καλύτερος τρόπος να καταλάβει κανείς την ανθρώπινη ύπαρξη: βλέποντας έναν ηθοποιό να δημιουργεί» (Boal, 2001:129). Επιπλέον, στο βιβλίο του *Games for actors and non-actors* ο Boal και πάλι κάνει αναφορές στον Stanislavsky, ενώ παράλληλα σε περιγραφή της δουλειάς του χρησιμοποιεί διάφορες ασκήσεις, ακολουθώντας πιστά τις οδηγίες του συστήματος Stanislavsky, όπως για παράδειγμα μυϊκές ασκήσεις, αισθητηριακές, ασκήσεις μνήμης, φαντασίας, συναισθήματος κ.α. (Boal, 1992:30-32).

Παράλληλα, μια άλλη πηγή έμπνευσης για τον Boal, ήταν ο Jakob Levy Moreno (1889-1974). Ο Moreno υπήρξε ψυχολόγος, ο οποίος βρήκε στο θέατρο και κυρίως στο *Stegreiftheater*⁴ μια πιθανότητα να διαχειριστεί τις προσωπικές και κοινωνικές του συγκρούσεις. Τη δεκαετία του 1920, ο Moreno ανέπτυξε το Ψυχολογικό Δράμα (psychodrama), στη Βιέννη και την Αυστρία. Κεντρικές τεχνικές του συγκεκριμένου είδους θεάτρου όπως η αντανάκλαση, η εναλλαγή ρόλων κ.α. χρησιμοποιούνται και στο Θ.τ.Κ. Ωστόσο, βασική διαφορά μεταξύ τους είναι ότι το Ψυχολογικό Δράμα στοχεύει κυρίως στη θεραπευτική επούλωση των κοινωνικών τραυμάτων του ατόμου, ενώ το Θ.τ.Κ, εστιάζει περισσότερο στη πολιτική μεταμόρφωση της κοινωνίας (Buchleitner, 2010:61).

Επιπλέον, όπως και ο “δάσκαλός” του Brecht έτσι και ο Boal φαίνεται βαθιά επηρεασμένος και από τη Μαρξιστική Θεωρία. Συγκεκριμένα, όπως ο Marx (1818-1883) τοποθετεί τη κινητήρια δύναμη για την επαναστατική αλλαγή, στα χέρια της εργατικής τάξης, έτσι και ο Boal υποστήριξε ότι η χρήση του Θ.τ.Κ μπορεί να αποτελέσει μια πρόβα για την επανάσταση (Prenkti, 2015:21). Ο Marx ήταν από τους πρώτους πολιτικούς-φιλόσοφους που έθεσε το ζήτημα της ταξικής πάλης στη κοινωνική πραγματικότητα, το οποίο συνοψίζεται στη θεωρία ότι τα συμφέροντα των κεφαλαιοκρατών και των εργαζομένων (λαός) είναι διαμετρικά αντίθετα μεταξύ τους. Τα συμφέροντα δηλαδή των κεφαλαιοκρατών, οι οποίοι ανήκουν στην αστική τάξη-ελίτ, είναι να εξουσιάζουν τον λαό και να του επιβάλλονται μέσω όλων των κρατικών φορέων. Σε αυτό το σημείο εστιάζει και η θεωρία

⁴ Είδος θεάτρου που βασίζεται στον αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό με μινιμαλιστική προετοιμασία.

του Paulo Freire, ο οποίος μεταφράζει αυτές τις σχέσεις εξουσίας, ανάμεσα σε καταπιεστές και καταπιεζόμενους. Επιπλέον, το σημείο στο οποίο συγκλίνουν και οι τρεις θεωρίες είναι ότι οι άνθρωποι μέσα σε ένα καπιταλιστικό πλαίσιο, καταλήγουν στην αλλοτρίωση, η οποία συνεπάγεται με την απώλεια της προσωπικότητάς τους και την αποξένωση από την ίδια του της φύση, δηλαδή την ανθρωπιά (Prenkti, 2015:22). Σύμφωνα με τον Boal, όλα τα θέατρα είναι πολιτικά –όπως και όλες οι δραστηριότητες του ανθρώπου είναι πολιτικές- καθώς το θέατρο δεν είναι αυτόνομο και κατ' επέκταση πρέπει να αποφασίσει ποιανού τα ενδιαφέροντα εκπροσωπεί. Αυτή η στάση του Boal, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί καθαρά Μαρξιστική. Μάλιστα ο πρόλογος του Θ.τ.Κ παρέχει μια σημαντική και απλουστευμένη εκδοχή της θεωρίας της «βάσης» και της «αποικοδόμησης» του Marx. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τα παραπάνω, όλες οι καλλιτεχνικές εκφράσεις και δομές της κοινωνίας- που εκδηλώνονται για παράδειγμα στον νόμο, τις τέχνες, τη θρησκεία την ηθική και μάλιστα πολιτική- εξαρτώνται και καθορίζονται από τις οικονομικές οργανώσεις (ή τη βάση της υποδομής). Για τον Marx και τον Engels, οι τέχνες δεν μπορούν από μόνες τους να αλλάξουν την ιστορία, αλλά μπορούν να παίξουν έναν σημαντικό και ενεργό ρόλο στη διαδικασία της αλλαγής (Eagleton, 1976:10). Αντίστοιχα και για τον Boal, η δήλωση ότι το θέατρο είναι πολιτικό εκφράζει την ιδέα ότι το θέατρο μπορεί και να επηρεάσει και να αντικατοπτρίσει τον τρόπο που μια κοινωνία είναι δομημένη και οργανωμένη, μέσω της δυναμικής εμπλοκής της με τα συστήματα αξιών που τη στηρίζουν (Babbage,2004:51)

Τέλος, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε και την θεραπευτική πτυχή του Θ.τ.Κ. Στο βιβλίο του *The Rainbow of Desire*, και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο «*The Theory= Η θεωρία*» ο Boal χρησιμοποιεί μια γνωστή έκφραση του Sigmund Freud (1956-1939), του Αυστριακού ψυχιάτρου, και τοποθετεί το θέατρο -ανάμεσα στα όνειρα, τις ψευδαισθήσεις, και τα παιχνίδια λέξεων- ως ένα «*βασιλικό δρόμο προς το υποσυνείδητο*» (Boal, 1995: 34). Οι αισθητικές ιδιότητες οποιουδήποτε θεατρικού χώρου, υποστηρίζει, έχουν θεραπευτικούς στόχους, λέγοντας ότι το θέατρο παρέχει έναν χώρο, όπου οι μνήμες και οι φαντασιώσεις, το παρελθόν και το μέλλον γίνονται πλαστικά και εύπλαστα (Dwyer, 2007:4).

Κεφάλαιο 2^ο : Το Διεθνές Δίκτυο των Madalenas

2.1 Η Barbara Santos και το έργο της

Μετά τον θάνατο του Boal το 2009, η μαθήτριά του, Barbara Santos, σε συνεργασία με άτομα, οργανισμούς και ομάδες από όλο τον κόσμο, συνεχίζουν το έργο του με κάθε προσπάθεια, ενώ παράλληλα στοχεύουν και στην εξέλιξη της μεθοδολογίας του Θ.τ.Κ. Η Barbara Santos, είναι γυναίκα, μητέρα, Βραζιλιάνα, κοινωνιολόγος, ηθοποιός και Kuringa ⁵, ενώ παράλληλα αποτέλεσε και μια από τους βασικούς συντονιστές του Κέντρου Θεάτρου του Καταπιεσμένου στο Ρίο ντε Τζανέιρο από το 1994 έως και το 2008. Μέχρι και σήμερα υπήρξε συντονίστρια σε πολλά εργαστήρια σε κοινότητες, σχολεία, πολιτιστικά κέντρα, νοσοκομεία, και φυλακές γύρω πάντοτε από το Θ.τ.Κ. Ως Kuringa έχει εργαστεί με νέους σε κοινωνικό κίνδυνο και/ή συγκρούσεις με τον νόμο, άτομα με ειδικές ανάγκες, τυφλά άτομα, με γυναίκες θύματα ενδοοικογενειακής και/ή κοινωνικής βίας, φυλακισμένους κ.α Πάντοτε όμως με άτομα που χρειάζονται και θέλουν να αντιμετωπίσουν την καταπίεση. Η ίδια έχει ταυτιστεί με τους καταπιεσμένους και/ή έχει αφιερωθεί στη κοινωνική αλλαγή ⁶.

Η διεθνής εμπειρία της περιλαμβάνει χώρες όπως τον Καναδά, την Αμερική, την Αίγυπτο, την Αγγλία, τη Γερμανία, το Χονγκ Κονγκ, την Ιταλία, την Ελβετία, τη Παλαιστίνη, τη Γαλλία, την Ελλάδα, την Ινδία κ.α, όπου και συντόνισε εργαστήρια, πήρε μέρος σε συνέδρια, σκηνοθέτησε θέατρα Φόρουμ, και/ή δημιούργησε και επιτήρησε ομάδες Θ.τ.Κ. (Santos,2009).

Η Barbara Santos, συνεργάστηκε με τον Augusto Boal για σχεδόν δύο δεκαετίες ενώ παράλληλα βοήθησε τον ίδιο σε διάφορα έργα και προγράμματά του όπως το σχεδιασμό του Νομοθετικού Θεάτρου και σε όλη τη διαδικασία της έρευνα για την Αισθητική του

⁵ Kuringa – καλλιτέχνης με τη παιδαγωγική λειτουργία. Η λέξη Curinga, είναι ένας τίτλος που προκύπτει από τη δημιουργική διαδικασία της υποκριτικής και που ο Augusto Boal ανέπτυξε στο Θέατρο Αρένα, στο Σαν Πάολο της Βραζιλίας κατά τη δεκαετία του 1960. Αργότερα, χρησιμοποίησε τον ίδιο τίτλο ώστε να προσδιορίσει τον «επαγγελματία» της μεθόδου του – Θ.τ.Κ, που είχε τη δυνατότητα να διαχειριστεί τον διάλογο σε μια παράσταση Forum. Η κυριολεκτική μετάφραση στα Αγγλικά είναι Joker και χρησιμοποιείται σε διάφορες γλώσσες. Σήμερα, η Barbara Santos χρησιμοποιεί το Kuringa με «Κ» αντί για «C», μεταφράζοντάς τον από τα Πορτογαλικά (Γκόβα, & Ζώνιου, & Χολέβα, 2014:25).

⁶ Barbara Santos. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/curingas/barbara-santos/> (τελευταία πρόσβαση 20/02/2016)

Καταπιεσμένου, για την οποία εξακολουθεί να εργάζεται με στόχο την ανάπτυξη και τη συστηματοποίησή της⁷.

Από το 1993 μέχρι και το 2005, οργάνωσε δεκάδες παραστάσεις Θεάτρου Φόρουμ στο Ρίο Ντε Τζανέιρο, όπου και ασχολήθηκε με τα κορίτσια στο δρόμο, συγκρούσεις με τον νόμο, άτομα με ειδικές ανάγκες, γυναίκες που υφίσταντο ενδοοικογενειακή, κοινωνική, φυσική ή ψυχολογική καταπίεση ή ακόμα και με νέους και κατοίκους από φτωχές κοινότητες.

Το 2000, έλαβε βραβείο καλύτερης ηθοποιίας από το Φεστιβάλ FETARJ στο Ρίο Ντε Τζανέιρο στο έργο «Ο εργαζόμενος». Μεταξύ του 2004 και 2008, ήταν η πρωταγωνίστρια στο έργο σχετικά με τα ζητήματα φύλων, και τη καταπίεση σε βάρος των γυναικών, η οποία υφίσταντο στη Βραζιλία για μακρά περίοδο και είχε διεθνή πορεία, αφού παίχτηκε σε πολλές χώρες όπως στη Γαλλία, την Ινδία, και τη Παλαιστίνη. Μεταξύ του 2009 και 2010 έγινε η Curinga της παράστασης και εργάστηκε στην Αυστρία και τη Κροατία. Μεταξύ του 2002 και του 2005 στη Παλαιστίνη, ανέπτυξε ένα πρόγραμμα κατάρτισης για το Θ.τ.Κ σε συνεργασία με το Θέατρο Ashtar, με το οποίο και σκηνοθέτησε δύο παραστάσεις. Αυτή του «*Επιθεωρητή*» σχετικά με τη νεολαία και την εκπαίδευση αλλά και την παράσταση «*Η ιστορία της Μόνα*» σχετικά με τον αναγκαστικό γάμο, η οποία μάλιστα αποτέλεσε το πρώτο πείραμα για τη δημιουργία του Νομοθετικού Θεάτρου.

Μεταξύ του 2005 και 2006, στο Σουδάν συντόνισε ένα άλλο πρόγραμμα κατάρτισης για το Θ.τ.Κ, που ένωσε τους καλλιτέχνες από τη Νότια και Βόρεια μεριά της χώρας, στο πλαίσιο της δημιουργία ενός Πολιτιστικού Κέντρου, στη ζώνη των συγκρούσεων. Από το 2000 μέχρι και σήμερα εργάζεται στο Βερολίνο της Γερμανίας όπου και δημιούργησε σε συνεργασία με τους Christoph Leucht, Till Baumann και τη Alejandra Maass το Κέντρο Θ.τ.Κ «Kuringa». Το κέντρο Kuringa αποτελεί έναν χώρο για έρευνα, παραγωγή και κατάρτιση στο Θ.τ.Κ, αφιερωμένο στο δημιουργικό πολλαπλασιασμό της μεθόδου. Αναπτύσσουν προγράμματα που ασχολούνται με τη κοινότητα, ώστε να προωθήσουν την ανάπτυξη-των τοπικών, περιφερειακών και διεθνών-δικτύων αλληλεγγύης στοχευόμενοι στην οργάνωση και την ανταλλαγή των διάσημων θεατρικών ομάδων. Επιπλέον, προωθούν τη συζήτηση ζητημάτων και ενδιαφερόντων αυτών των ομάδων και αναζητούν εναλλακτικές στη μεταμόρφωση της πραγματικότητας⁸.

⁷ Barbara Santos. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.kuringa.org/en/kuringa/team.html> (τελευταία πρόσβαση 04/04/2016)

⁸ Barbara Santos. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/curingas/barbara-santos/>

Η Barbara Santos έχει αφιερωθεί και στην ανάπτυξη και συστηματοποίηση των εργαστηρίων Μανταλένας, ομάδα γυναικών που εξηγείται παρακάτω, η οποία αποτελεί μια πρωτοποριακή εμπειρία στηριγμένη στις τεχνικές του Θ.τ.Κ και η οποία έχει ως στόχο να διερευνήσει τις καταπιέσεις που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες. Η εμπειρία αυτή έχει αναπτυχθεί μέχρι σήμερα σε πολλές χώρες, όπως την Βραζιλία, τη Μοζαμβίκη, Γερμανία, Ινδία κ.α.⁹

Τέλος, η Barbara Santos σε συνεργασία με έμπειρους επαγγελματίες του Θ.τ.Κ από τη Γερμανία (Kuringa), τη Κροατία (Pula), τη Πορτογαλία (GTO), την Σκωτία (Active Inquiry), την Ισπανία (Pallarupas), την Ιταλία (Krila), και τη Γαλλία έχουν δημιουργήσει από κοινού με κοινότητα που ονομάζεται Together Project. Αρχικά, στόχευε να ξεπεράσει την έλλειψη της συνεχούς και των πιο δομημένων προσόντων, των πολλαπλών τεχνικών της μεθόδου του Θ.τ.Κ, που παρατηρήθηκε στη πρώτη διεθνή συνδιάσκεψη στο Ρίο ντε Τζανέιρο τον Ιούλιο του 2009. Επιπλέον, στοχεύει στην ενθάρρυνση των βάσεων για την μεταμόρφωση της πραγματικότητας μέσω του σχηματισμού και της ανταλλαγής μεταξύ των ομάδων Θ.τ.Κ.

Το TOgether project αποτελεί μια πρακτική δοκιμή, που αναπτύχθηκε μέσα σε δύο χρόνια από την ομάδα Kuringa του Βερολίνου που οργάνωσε ένα πρόγραμμα επιμόρφωσης, με δέκα μοντέλα που συνδύαζαν την θεωρία και τη πράξη¹⁰.

Για την επίτευξη των στόχων τους, η δομή του αρχικού προγράμματος περιλαμβάνει την εναλλαγή των περιόδων κατάρτισης (με εργαστήρια και σεμινάρια), τον πολλαπλασιασμό (πρακτική εφαρμογή σε τοπικά σχέδια), αλλά και τη παρατήρηση και αξιολόγηση της διαδικασίας (γραπτές και εικαστικές εκθέσεις, ομαδικές συζητήσεις, συνέδρια, καλλιτεχνικές και θεωρητικές παραγωγές).

Επομένως, επιχειρεί να προκαλέσει ένα κριτικό και παραγωγικό διάλογο, όπου οι δραστηριότητες κατάρτισης επηρεάζουν τη πορεία της πρακτικής εργασίας, και με τη σειρά της αυτή αναδεικνύει τις θεματικές ανάγκες, τις ικανότητες και τις ανάγκες κατάρτισης.

Μέσω της δυναμικής διαδικασίας του προβληματισμού - παραγωγής - αντανάκλασης, οι συμμετέχοντες του TOgether project στοχεύουν στη βελτίωση των ικανοτήτων τους ως πρακτικοί της μεθόδου Θ.τ.Κ (ως καλλιτέχνες και ακτιβιστές), στην επικύρωση της

(τελευταία πρόσβαση 20/02/2016)

⁹ Barbara Santos. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/curingas/barbara-santos/>

(τελευταία πρόσβαση 20/02/2016)

¹⁰ TOgether Project. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.kuringa.org/en/together/about-together.html> (τελευταία πρόσβαση 04/04/2016)

δέσμευσής του για τη μάχη τους απέναντι στην μεταμόρφωση της πραγματικότητας των τοπικών τους πρωτοβουλιών αλλά και στη βελτίωση της αισθητικής δουλειάς των καλλιτεχνικών παραγωγών των κοινοτικών τους ομάδων. Την καλλιτεχνική διεύθυνση της ομάδας έχει αναλάβει η Barbara Santos, η οποία έχει εργαστεί εκτενώς πάνω στον σχεδιασμό, την υλοποίηση, τον συντονισμό, την εποπτεία και την αξιολόγηση των προγραμμάτων κατάρτισης για τον πολλαπλασιασμό της μεθόδου ¹¹.

2.2 Οι ομάδες και η πορεία των Madalenas / Μεθοδολογία των ομάδων Madalenas

Το Διεθνές Δίκτυο των Madalenas ξεκίνησε στην Βραζιλία τον Δεκέμβριο του 2009, χάρη στη πρωτοβουλία της Barbara Santos αλλά και τη υποστήριξη του κέντρου του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, Kuringa στο Βερολίνο και της Ιταλίδας θεατρικής σκηνοθέτη Alessandra Vannucci. Μέχρι και σήμερα, έχει εξαπλωθεί σε πολλές χώρες της Λατινικής Αμερικής, της Αφρικής, της Ευρώπης και της Ασίας (Santos, & Vannucci, 2010).

Αυτή η πρωτοβουλία έδωσε το έναυσμα δημιουργίας ενός προνομιούχου χώρου, μέσα στον οποίο οι ιδιαιτερότητες των γυναικείων καθημερινών καταπιέσεων μπορούν να συζητηθούν. Η Alessandra Vannucci συνεχίζει να διαδίδει αυτή την εμπειρία σαν ένα σχέδιο επέκτασης στο πανεπιστήμιο UFOP, στη Βραζιλία και η Barbara Santos στο Βερολίνο, με την βοήθεια της ομάδας Kuringa (Κέντρο για το Θέατρο του Καταπιεσμένου – Βερολίνο , στην οποία είναι ιδρύτρια και βασικό μέλος μέχρι και σήμερα). Επιπλέον ομάδες των Madalenas έχουν δημιουργηθεί και στην Κολκάτα (Ινδία) από την *Jana Sanskriti*, στη Βιέννη (Αυστρία) με τον TdU-Wien, στη Βαρκελώνη (Ισπανία) με την L' Aranya Cracio στη Λισσαβώνα από τους GTO-Lx, στην Ιταλία από την Giulia Allegrini κ.α ¹².

Τα εργαστήρια των Madalenas αποτελούν μια πρωτοποριακή θεατρική και ερευνητική εμπειρία, που χρησιμοποιούν τα αισθητικά στοιχεία από το θέατρο του καταπιεσμένου και απευθύνονται αποκλειστικά σε γυναίκες. Στόχος τους είναι να δημιουργήσουν αποτελεσματικές στρατηγικές που βοηθούν τις γυναίκες να ξεπεράσουν τις καταπιέσεις ενώ παράλληλα προωθούν και την ισότητα μεταξύ των δύο φύλων. Βασικός τους στόχος είναι να ενθαρρύνουν τις συμμετέχουσες να αναγνωρίσουν, να προσδιορίσουν, να

¹¹ *TOgether Project*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.kuringa.org/en/together/about-together.html> (τελευταία πρόσβαση 04/04/2016)

¹² *III Madalena International*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://kuringa.org/es/madalena1/meetings.html> (τελευταία πρόσβαση 05/04/2016)

αναπαραστήσουν και να θέσουν σε δημόσια συζήτηση τις καταπιέσεις που υπόκεινται στη καθημερινότητά τους, έτσι ώστε να αναζητήσουν για εναλλακτικές λύσεις και μεταμορφώσεις της καθημερινής τους πραγματικότητας ¹³.

Το σημείο εκκίνησης είναι το γυναικείο σώμα, το οποίο “κρατήθηκε κρυφό” για αιώνες ενώ στις μέρες μας αποτελεί το “εμπορικό παράθυρο” (marketing window) για τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Barbara Santos.

Στα εργαστήρια των Madalenas, οι συμμετέχουσες εξερευνούν και ανακαλύπτουν τα κοινωνικά ταμπού αλλά και εξαιρετικά ευαίσθητα κοινωνικά θέματα, χρησιμοποιώντας τις τέχνες ώστε να απεικονίσουν συγκεκριμένα μονοπάτια προκειμένου να ανατρέψουν την αδικία και να μετασχηματίσουν τη πραγματικότητα.

Μέσω των εργαστηρίων του θεάτρου του καταπιεσμένου δίνεται η δυνατότητα στις γυναίκες να συζητήσουν συγκεκριμένες στιγμές καταπίεσης που αντιμετώπισαν σε πολλά και διαφορετικά πλαίσια. Αυτό αυτομάτως δημιουργεί ένα χώρο, στον οποίο η αμοιβαία εμπιστοσύνη μπορεί να διατηρηθεί και να αποτιμηθεί εκ νέου. Εκεί όπου οι γυναίκες μπορούν να βρουν δρόμους και τρόπους να ξεπεράσουν τα συναισθήματα ενοχής, ντροπής και ανταγωνισμού. Ως εκ τούτου οι ομάδες των Madalenas επιδιώκουν να δημιουργήσουν ένα περιβάλλον αναγνώρισης, προβολής και ενδυνάμωσης, έτσι ώστε οι γυναίκες να μπορούν να συλλογιστούν για τη δική τους προσωπική καταπίεση, να ανταλλάξουν ιδέες αλλά και να υποστηρίξουν η μία την άλλη στον αγώνα για νέες αναζητήσεις και βελτιώσεις των ήδη κεκτημένων γυναικείων δικαιωμάτων τους ¹⁴.

Το Διεθνές δίκτυο των Madalenas είναι ένας χώρος επανεκτίμησης και διάδοσης της έκφρασης των γυναικείων συλλογικοτήτων. Είναι ένας χώρος ανταλλαγής, αγώνα και ενδυνάμωσης της αλληλεγγύης και της δικαιοσύνης. Επιπλέον, μέσα από τις ομάδες των Madalenas, οι γυναίκες δεν παίζουν μόνο Θέατρο Φόρουμ, αλλά κάνουν και πολλή πειραματική εργαστηριακή δουλειά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Barbara Santos. Με λίγα λόγια, οι γυναίκες έχουν τη δυνατότητα όχι μόνο να δουλέψουν με τις γυναικείες καταπιέσεις αλλά και να κάνουν εκτεταμένη έρευνα (Γκόβας, & Ζώνιου, & Χολέβα, 2014: 25).

¹³ *III Madalena International*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://kuringa.org/es/madalena1/meetings.html> (τελευταία πρόσβαση 05/04/2016)

¹⁴ *III Madalena International*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://kuringa.org/es/madalena1/meetings.html> (τελευταία πρόσβαση 05/04/2016)

Το Διεθνές Δίκτυο των Madalenas έχει μέχρι τώρα οργανώσει δύο διεθνή εργαστήρια, ένα στο Ρίο ντε Τζανέιρο το 2012 και ένα στο Buenos Aires το 2013. Επιπλέον, το Δίκτυο έχει οργανώσει και τρεις διεθνής συνελεύσεις, δύο στο Βερολίνο το 2012 και 2013, και ένα στο La Paz στη Βολιβία το 2014. Τον Σεπτέμβριο του 2015, το Δίκτυο γιόρτασε το πρώτο διεθνές Φεστιβάλ των Μανταλένας στο Puerto Madryn, στην Αργεντινή ¹⁵.

Σε μια συνέντευξη της η Barbara Santos λέει: *«Όταν συνεχώς βλέπουμε σκηνές στις οποίες οι γυναίκες παρουσιάζονται ως κουτές και ανυπεράσπιστες, ρωτάμε τους εαυτούς μας, τι συμβαίνει εδώ πέρα; Ναι, κάνουμε λάθη. Παντρεύομαστε τον λάθος άνθρωπο, χωρίς να συνειδητοποιούμε πότε είναι η στιγμή να χωρίσουμε, επειδή υποτίθεται ότι πρέπει να νοιαζόμαστε για την οικογένεια- ναι, πραγματικά μπορώ να αναγνωρίσω αυτό που απεικονίζεται εδώ, αλλά όχι με την αύρα της χαζομάρας»* (Fritz, 2014:234).

Αυτή η ενοχλητική έκφραση «αύρα της χαζομάρας», σε συνδυασμό με κάποια σημαντικά ερωτήματα πάνω στο «γιατί», ώθησαν την Barbara Santos και τους συνεργάτες της να μελετήσουν σε βάθος τα σενάρια των γυναικείων καταπιέσεων. Η ίδια περιγράφει το πώς, στην αρχή, δεν ήταν σίγουρη πώς να το δικαιολογήσει, απλά υπήρχε ένα αίσθημα ότι είχε έρθει η στιγμή και ότι αυτή η κίνηση αντιπροσώπευε μια αναγκαιότητα (Fritz, 2014:236).

Σύμφωνα με συνέντευξη της Barbara Santos ¹⁶, το θέατρο του καταπιεσμένου είναι μια μεθοδολογία με την οποία μπορούμε να δουλέψουμε για καθημερινά προβλήματα των κοινών ανθρώπων. Πάντα στη δουλειά της η Barbara Santos συναντούσε προβλήματα γυναικών. *«Η γυναίκα πάντα έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε πάρα πολλές καταπιέσεις σε όλο τον κόσμο»*. Το Θέατρο Φόρουμ είναι μια από τις τεχνικές του Θ.τ.Κ και μια τεχνική που χρησιμοποιεί η ίδια πιο πολύ στη δουλειά της. Αρχικά, δημιουργούν ένα θεατρικό έργο. Το έργο αυτό αποτελεί μια ερώτηση, μια ερώτηση προς το κοινό. Διότι αυτή η μεθοδολογία θεάτρου έχει σχέση με τον διάλογο, όπως η ίδια επισημαίνει. Θέλει να παρουσιάζει το έργο τους σε ανθρώπους που θέλουν να δουλέψουν μαζί τους. Συγκεκριμένα, η ίδια αναφέρει: *«Έχει να κάνει με το πως μπορούμε να μοιραστούμε ένα κοινωνικό θέμα. Να μοιραστούμε τις δικές μας απόψεις, σκέψεις και πιθανότητες πάνω σε αυτό το ζήτημα, τις δικές μας ιδέες για το πώς μπορούμε να αλλάξουμε αυτό το πρόβλημα. Θέλουμε να ερευνήσουμε τη δύναμή*

¹⁵ *Partnering with communities facing discrimination to inspire transformative action through theatre*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.tonyc.nyc/>, (τελευταία πρόσβαση 05/03/2016)

¹⁶ *Madalenas International*, video διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <http://www.kuringa.org/en/madalena.html> (τελευταία πρόσβαση 01/03/2016)

μας. Αυτό είναι το θέμα μας. Τι σημαίνει, το πώς η κοινωνία την αντιλαμβάνεται και ποια είναι η σχέση μας με αυτή. Ποια είναι η δύναμη των γυναικών! Έχει τόσο μεγάλη σύνδεση με το σπίτι, με την οικογένεια. Η δύναμή μας είναι στη κουζίνα. Είναι τόσο εσωτερική. Πως λοιπόν μπορούμε να εξωτερικεύσουμε αυτή τη δύναμη. Ποια είναι η σχέση της με εμάς; Δεν είμαστε όλοι ίδιοι. Δεν είμαστε από την ίδια κοινωνική τάξη, δεν έχουμε το ίδιο χρώμα δέρματος, δεν έχουμε την ίδια ιστορία, την ίδια ηλικία. Δεν ερχόμαστε από τις ίδιες χώρες αλλά έχουμε ένα πολύ δυνατό κοινό χαρακτηριστικό όσον αφορά στα κοινωνικά θέματα που μας προβληματίζουν. Ξέρουμε ότι ζούμε σε μια καπιταλιστική κοινωνία, μια πατριαρχική κοινωνία που μας βάζει σε ένα κοινωνικό πλαίσιο που δεν μπορούμε να καταλάβουμε ο ένας τον άλλο». ¹⁷

Σε μια ακόμα συνέντευξη η Barbara Santos αναφέρει ότι τα εργαστήρια των Madalenas έχουν να κάνουν με το ότι «εγώ μπορώ να δω τον εαυτό μου και μπορώ να τον καταλάβω καλύτερα μέσα από εσένα. Γιατί εσύ είσαι ένα είδος καθρέφτη για εμένα. Βλέπω τον εαυτό μου μέσα από την δική σου εικόνα. Και μπορείς να σκεφτείς ότι και ο άλλος έχει κάτι παρόμοιο με εσένα. Όχι κάτι ίδιο αλλά κάτι παρόμοιο» ¹⁸.

Στην ίδια συνέντευξη, η Barbara Santos συνεχίζει λέγοντας: «Γιατί όμως ο χώρος των Madalenas απευθύνεται αποκλειστικά σε γυναίκες και γιατί ονομάζεται Μανταλένα (Μαρία); Ποια είναι η Μαρία η Μαγδαληνή; Μια ιερόδουλη; Ή μια Αγία; Μάλλον και τα δύο μαζί! Η Μαγδαληνή είμαι εγώ. Είναι μια μίξη γυναικών».

Μέσω των Madalenas, οι συμμετέχουσες μπαίνουν στη διαδικασία να εξερευνήσουν το γιατί κάποιες εικόνες έχουν ταυτοποιηθεί με την γυναικεία συνείδηση και εξακολουθούν να αντανakλούν και να επηρεάζουν την καθημερινότητα μιας γυναίκας. Αναζητούν τόσο τις αιτίες που οι γυναίκες εξακολουθούν να έχουν την ανάγκη να “στολίζουν” τον εαυτό τους, όσο και τον χώρο, το μέρος που ψάχνει μια γυναίκα σε αυτή την εποχή. Αναμφισβήτητα ο προσωπικός χώρος των γυναικών συνήθιζε στο παρελθόν να είναι πολύ μικρότερος από ότι είναι στις μέρες μας, καθώς αυτός παλαιότερα ή κρυβόταν ή απαγορευόταν. Ενώ σήμερα φαίνεται ότι το γυναικείο κορμί κατακτά όλο και περισσότερο καινούργιους χώρους και εκτίθεται περισσότερο. Παρόλα αυτά, αυτός ο χώρος που πλέον της ανήκει είναι πραγματικά αυτός τον οποίο λαχταρούσε; Αυτό αποτελεί και ένα από τα συνήθη ερωτήματα

¹⁷ Madalenas International, video διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο. <http://www.kuringa.org/en/madalena.html> (τελευταία πρόσβαση 01/03/2016)

¹⁸ Projeto Madalena, Teatro das Oprimidas-EN, video διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο <https://www.youtube.com/watch?v=zrVeebzzFZU> (τελευταία πρόσβαση 23/03/2016)

που θέτονται σε εργαστήρια των Madalenas. Προσπαθούν δηλαδή να ανακαλύψουν τον γυναικείο χώρο και εάν τον θέλουν θαμμένο μέσα σε ένα σπίτι ή ανοιχτό σε δημόσια θέα. Ποιες θα μπορούσαν να είναι οι εναλλακτικές τους; Αυτά αποτελούν συχνά ερωτήματα, πάνω στα οποία οι ομάδες των Madalenas εργάζονται.¹⁹

Σύμφωνα με την Alejandra Maass, συμμετέχουσα του εργαστηρίου Madalenas στο Βερολίνο η ομάδα αποτέλεσε στην αρχή ένα καταφύγιο. Συγκεκριμένα, λέει «τις δεκαετίες 1980 και 1990 συμμετείχα σε πολλές φεμινιστικές ομάδες, έτσι το να είμαι στην ομάδα αυτή σήμαινε ότι θα ζούσα πράγματα που είχα ήδη ζήσει στο παρελθόν. Είχα τις δικές μου ιδέες και δεν πίστευα ότι οι Madalenas θα είχαν να μου προσφέρουν κάτι καινούργιο. Με το κοινό ένιωθα κάπως απόμακρη. Παρόλα αυτά είδα την δυνατότητα να μιλήσεις για θέματα που είναι ταμπού. Και η γυναίκα που έχει βιώσει την εμπειρία του να είναι μέλος των Madalenas, μπορεί πράγματι να μεταμορφώσει τα κοινωνικά ζητήματα. Το έχω παρατηρήσει σε άλλες γυναίκες, το πώς αντιμετωπίζουν τα προσωπικά ζητήματα που τις επηρεάζουν. Και εγώ φυσικά, έχω παρατηρήσει διαφοροποιήσεις στον εαυτό μου».²⁰

Επιπλέον, στην ίδια συνέντευξη η Carolina Victoria Tapias αναφέρει «για εμένα από την μία μεριά ήταν συνειδητοποίηση. Να συνειδητοποιήσω τις δικές μου συμπεριφορές. Παραδοχές που είχα αποδεχτεί, χωρίς πραγματικά να έχω αποφασίσει τι σημαίνει πραγματικά να είσαι γυναίκα. Το να είσαι μέλος των Madalenas είναι μια ευκαιρία να σκεφτείς, μέσα σε ένα πλαίσιο διαφορετικότητας. Και για εμένα αυτό αποτελεί το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της ομάδας. Από όλες τις θεατρικές ομάδες που έχω συμμετάσχει αυτή η ομάδα είχε την μεγαλύτερη ανομοιογένεια. Ξέροντας το πώς οι άλλες γυναίκες βιώνουν τη ζωή τους σαν γυναίκες, είναι μια ερώτηση που ποτέ δεν είχα κάνει στον εαυτό μου αλλά παράλληλα αποκάλυψε πολλά στοιχεία και πράγματα για τον δικό μου εαυτό».²¹

Για την Barbara Santos, η ιδέα των Madalenas, υπήρχε μέσα τους για πολύ καιρό. Η Alessandra Vannucci, καθώς εργαζόταν στην Ιταλία με μια γυναικεία θεατρική οργάνωση, μελετούσε ιστορίες γυναικών που αγωνίστηκαν στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, γυναίκες που παγιδεύονται από την ίδια τους την απογοήτευση μέσα σε έναν καθρέφτη γυμναστηρίου, αγίες, μάγισσες, άνθρωποι που κατέληξαν να παίζουν τους σημαντικότερους ρόλους σε τρία θεατρικά τους σενάρια μεταξύ των ετών 2005 και 2010. Επιπλέον, η ίδια

¹⁹ Madalenas International, ο.π. <http://www.kuringa.org/en/madalena.html>

²⁰ Madalenas International, video διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο. <http://www.kuringa.org/en/madalena.html> (τελευταία πρόσβαση 01/03/2016)

²¹ Madalenas International, ο.π., <http://www.kuringa.org/en/madalena.html> (τελευταία πρόσβαση 01/03/2016)

οργάνωσε ένα φεστιβάλ το 2009, το οποίο επικεντρωνόταν στο γυναικείο σώμα. Από την άλλη, η Barbara Santos, καθώς ταξίδευε μεταξύ Βραζιλίας και Αφρικής, ώστε να οργανώσει ένα σχέδιο για το Θέατρο του Καταπιεσμένου, το οποίο ονομαζόταν «*De Ponto a Ponto*», και επικεντρωμένη στην αναγνώριση και την διάδοση της θεατρικής μεθόδου του Augusto Boal, παρατήρησε ότι η καταπίεση των γυναικών ήταν ένας κοινός παρανομαστής για όλα τα Φόρουμ θεατρικά έργα. Αυτό ήταν το γεγονός που οδήγησε την ίδια, το 2004 να γράψει το μουσικό κομμάτι “*Canção para Madalena*”, που αποτελεί μέχρι και σήμερα το τραγούδι της ομάδας των Μανταλένας (βλ. *Παράρτημα 3*), (Santos, & Vannucci, 2010).

Το 2009, κερδίζοντας το βραβείο *Esthetic Interaction and Artistic Residency*, σε Πολιτιστικά σημεία του Βραζιλιάνικου Υπουργείου Πολιτισμού - κατέστησε δυνατό να μετατρέψει τη συνάντησή τους σε μία παραγωγική διαδικασία. Η συνάντηση αυτή ξεκίνησε το 1995, στο πλαίσιο του προγράμματος πρακτικής άσκησης, στο κέντρο για το Θέατρο του Καταπιεσμένου και διατηρείται μέχρι και σήμερα - ακόμα και με απόσταση - μέσω της ανταλλαγής εμπειριών (Santos, & Vannucci, 2010).

Αφετηρία της ιδέας αυτής αποτέλεσε το γυναικείο σώμα, το οποίο υπέστη ριζικές αλλαγές, που ήταν κρυμμένες στην άκρη για αιώνες, προστατευμένες ή απαγορευμένες από το ανδρικό κορμί και που σήμερα στις μέρες μας κατέχουν έναν αξιοσημείωτο ρόλο στην κοινωνία των μέσων ενημέρωσης και στην φαντασία μας. Το γυμνό σώμα, το εκτεθειμένο σώμα, σεξουαλικό ή κοινότυπο έχει επαναπροσδιοριστεί, συμπιεστεί και κοπεί σε μικρά κομμάτια σε σελίδες των εμπορικών γυναικείων και ανδρικών περιοδικών, στη πασαρέλα και σε παρελάσεις σάμπα. Το σώμα έγινε το καλύτερο μέσο πώλησης προϊόντων και το σημείο μάχης μεταξύ πολιτισμών (σύγχρονου και/ ή αρχαίου) και θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων (Santos, & Vannucci, 2010).

Το πρόγραμμα που ανέπτυξαν δημιουργήθηκε μέσω πειραματισμών. Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει η ίδια η Santos, ένωσαν ιδέες, σκηνές και χαρακτήρες ώστε να κατασκευάσουν ασκήσεις, οι οποίες ήταν αποτελέσματα της πορείας τους στο επαγγελματικό θέατρο σαν σκηνοθέτες αλλά και αποτελέσματα της έρευνας της ίδιας της Santos πάνω στην Αισθητική του Θεάτρου του Καταπιεσμένου με το Κέντρο της, στο Βερολίνο (Kuringa). Προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια ανοιχτή διαδρομή, αφήνοντας πράγματα να ανακαλυφθούν. Αποτελεί δηλαδή για τους ίδιους ένα *laboratory* παρά ένα *workshop* (με την έννοια ότι ο στόχος σε ένα *laboratory* είναι οι συμμετέχοντες να δοκιμάσουν και να εξερευνήσουν ζητήματα, δηλαδή να πειραματιστούν και να προβληματιστούν σε αντίθεση με ένα

workshop, το οποίο έχει πιο διδακτικό περιεχόμενο). Ξεκινώντας με ένα θέμα και ήδη δουλεμένες εικόνες, προσπαθούν να αναπτύξουν δυναμικές, οι οποίες εξερευνούν σημαντικά ερωτήματα: Ποια αρχαία μοντέλα εξακολουθούν να επηρεάζουν τη μοντέρνα γυναίκα; Ποια κοινωνικά πλαίσια κρύβονται πίσω από την συμπεριφορά και το σώμα μιας γυναίκας; Ποια μέρη τους ανήκουν στη κοινωνία και ποια θα θέλανε να τους ανήκουν; Ποιες είναι οι ελπίδες τους, τα όνειρά τους; Ποιες οι εναλλακτικές τους (Santos, & Vannucci, 2010).

Σε ομάδες των Madalenas, χρησιμοποιούνται το Θέατρο Εφημερίδα, το Θέατρο Εικόνα, το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας, το Θέατρο Φόρουμ, η Αισθητική του Θεάτρου του Καταπιεσμένου αλλά και άλλες διαφορετικές θεατρικές τεχνικές, έτσι ώστε οι συμμετέχοντες να παρακινηθούν, να αναγνωρίσουν και να αποκαλύψουν τις καταπιέσεις τους, ειδικότερα, αναλύοντας την θέση τους πάνω σε αυτές. Σε λιγότερο από μια εβδομάδα- ο χρόνος του κάθε εργαστηρίου - οι Madalenas κατάφεραν να εκμαιεύσουν δηλώσεις ταυτοτήτων, ποιήματα, ατομικές και συλλογικές ζωγραφιές, γλυπτά, παραστάσεις, σκηνές Θεάτρου Φόρουμ και δράσεις που εισήγαγαν πολιτικές και αισθητικές κοινωνικές συζητήσεις σε μεγάλη κλίμακα. Επιπλέον, η ομάδα παρουσίασε το “Hands that counts= Χέρια που αξίζουν” : Οι Madalenas ζωγράφισαν τα χέρια τους και τα χρησιμοποίησαν σαν σφραγίδες ώστε να υπογράψουν ένα ύφασμα 10 μέτρων, το οποίο δόθηκε σε όλους τους συμμετέχοντες (Santos, & Vannucci, 2010).

Επιπλέον, η ενδοοικογενειακή βία αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα ζητήματα, καθώς μια γενική ανησυχία ξέσπασε συχνά σε προσωπικές αφηγήσεις. Ωστόσο, ένας μεγάλος αριθμός ερωτημάτων δεν συνδέονταν με τον καταπιεστή αλλά με τον καταπιεζόμενο. Αυτό τους οδήγησε στην εξερεύνηση των ιδεών και των συμπεριφορών που επιτρέπουν, συμβάλλουν και επικυρώνουν την καταπίεση. Ο στόχος δεν ήταν να αναλύσουν ψυχολογικά την καταπίεση αλλά αντίθετα να σχίσουν το πέπλο της έλλειψης κατανόησης και να υπογραμμίσουν τους κοινωνικούς μηχανισμούς πειθούς και εγκλωβισμού.

Οι Madalenas αποτελούν για την ίδια την Barbara Santos, έναν μαγικό καθρέφτη και ένα κοινό δημιουργικό περιβάλλον μέσα στο οποίο οι γυναίκες μπορούν να αναγνωρίσουν τους εαυτούς τους με έναν διαφορετικό τρόπο. Είναι μια διαδικασία που μεταμορφώνει τις συμμετέχουσες μέσω μιας παιγνιώδης, ποιητικής, συναισθηματικής και έντονης εμπειρίας, όπου νιώθουν πραγματικά ενωμένες (Santos, & Vannucci, 2010).

Οι ανακαλύψεις για τους εμπυχωτές και τους συμμετέχοντες κατά τη διάρκεια του πειραματισμού ήταν πάρα πολλές. Όπως οι ίδιες αναφέρουν: «*Το φταίξιμο πέφτει πάντοτε στις γυναίκες, από τη πρώτη κιόλας γυναίκα, την Εύα. Από τη Γένεση της Εβραϊκο-Χριστιανικής παράδοσης και έκτοτε, χρησιμοποιώντας την Εύα ως όπλο μέχρι και σήμερα, μας περιορίζουν σαν οντότητες σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνίας αλλά στην άσκηση των καθημερινών μας δικαιωμάτων*» (Santos, & Vannucci, 2010).

Η Barbara Santos θεωρεί ότι η “ελέγχουσα κεφαλή” (όχι πάντοτε αρσενικού φύλου), που χειρίζεται τον εγκέφαλό των γυναικών είναι η χειρότερη και η πιο ολέθρια καταπιεστής. Με το να αποφεύγουν τη βία και τις συγκρούσεις, καταλήγουν να περιορίζουν τους εαυτούς τους. Πιστεύει ότι δεν είναι λίγες οι φορές που οι γυναίκες παρατούν αυτό που πραγματικά επιθυμούν ή αναπαράγουν συνήθειες που δεν αποτελούν μέρος του εαυτού τους πια.

Το εργαστήριο που διοργάνωσαν τους έδωσε τη δυνατότητα να τροποποιήσουν μονοπάτια και να εξερευνήσουν τις ανακαλύψεις τους. Ερευνήσανε τους προγόνους τους, ακολουθώντας το μονοπάτι του σώματος από τη μητέρα τους, στη γιαγιά τους και ούτω κάθε εξής μέχρι να φτάσουν στο πιο μακρινό τους πρόγονο. Σε ένα εργαστήριο οι συμμετέχοντες δημιούργησαν σώματα θλιμμένων γυναικών, χρησιμοποιώντας χειρονομίες μονότονης εργασίας, εκφράσεις έντονης κούρασης αλλά και ασταμάτητο κλάμα. Αλλάξανε την ημέρα, την ώρα και τον αιώνα. Οι συμμετέχουσες συνέχισαν να δουλεύουν με το φανταστικό σώμα των προγόνων σαν να ήταν το δικό τους σώμα τόσο στο σήμερα όσο και στο χθες. Σε ένα άλλο εργαστήριο, όπως αναφέρει η Barbara Santos ζήσανε ένα έντονο και συναισθηματικό ταξίδι στον ιερό χώρο της μητρότητας και της νοσταλγίας του γυναικείου σώματος, το οποίο έδωσε ζωή στις γυναίκες, μεταδίδοντάς τους όλα τα φυλετικά όπλα. Επίσης σε ένα άλλο, ψάξανε για σημάδια των προγόνων τόσο στο σώμα, όσο και σε συμπεριφορές και συνήθειές τους. Συνέχισαν να ερευνούν τα σώματα των γυναικών που θυμόντουσαν, γνωστών ή φανταστικών, δημιουργώντας συνθήκες όπου θα μπορούσαν να συναντηθούν μέσα σε ένα χώρο εμπιστοσύνης, ακόμα και αν ήταν μόνο για να κοιτάξουν μέσα σε ένα φανταστικό καθρέφτη (Santos, & Vannucci, 2010).

Από τη μία μεριά, παρατήρησαν ότι η μνήμη των προγόνων εμφανίστηκε σε πολλές καταστάσεις και δουλειές, και από την άλλη παρατηρήθηκαν και σημάδια απάθειας, εμπιστοσύνης αλλά και παραίτησης. Παρόλα αυτά, σε εργαστήρια που προτείνανε την εμπειρία της πρωτόγονης γυναίκας, εμφανίστηκε δυναμισμός, θάρρος, ανεξαρτησία, τόλμη και συμμαχία. Το ερώτημα που η Santos έθεσε ήταν: «*Θα υπήρχε όμως αυτή η δυναμική*

και ανεξάρτητη εικόνα εάν όλοι μας χανόμασταν στη φανταστική-κατασκευασμένη εικόνα της γυναίκας; Θα μπορούσε ίσως να συνδεθεί με τη Γένεση, η οποία περιγράφει το θάρρος και την επιθυμία ως τη παγκόσμια αμαρτία και ταυτόχρονα κατηγορεί τη γυναίκα και τη τιμωρεί διώχνοντας τη από τον παράδεισο; Θα μπορούσε να συνδεθεί με τη κατασκευασμένη εικόνα όπου η γυναίκα θεωρείται κατώτερη; Βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια στιγματισμένη γυναίκα, η οποία κατηγορείται ότι άρπαξε το απαγορευμένο φρούτο από το δέντρο του καλού και του κακού, της γνώσης, ενάντια στη θέληση του Θεού... έναν άντρα» (Santos, & Vannucci, 2010).

Επιπλέον, οι ομάδες των Madalenas πολλές φορές αφήνουν τα μέρη να τις ανακαλύψουν. Συγκεκριμένα, στο Juazeiro do norte, στη γη των προσκυνητών, πήγαν σε μια τελετή λατρείας, μπροστά από μια εκκλησία τραγουδώντας και χορεύοντας με το τραγούδι των Μανταλένας, έτσι ώστε να προσκαλέσουν το κοινό.

Παράλληλα, οι ομάδες των Madalenas, δουλεύουν με διαφορετικές γυναίκες, νοικοκυρές, καλλιτέχνες, εργάτριες, γυναίκες που ψάχνουν ταυτότητα και προβολή, γυναίκες διατεθειμένες να γράψουν μια νέα ιστορία για τον εαυτό τους και για όλο τον κόσμο. Βραζιλιάνες, Ιταλίδες, Αργεντινές, Μεξικανές, Πορτογαλίδες, άνθρωποι από τη Γουινέα και τη Μοζαμβίκη, άνθρωποι που πιστεύουν ότι ένα καινούργιο κοσμικό περιεχόμενο είναι δυνατόν να δημιουργηθεί (Fritz, 2014:236).

Σε μια άλλη συνέντευξη με τον Robert Klement, στην ερώτηση τι είναι το δίκτυο των Madalenas και εάν θεωρεί ότι το θέατρο μπορεί να αλλάξει κάτι στα ζητήματα των φυλετικών ρόλων, της φυλετικής καταπίεσης, της σεξουαλικής κακοποίησης και άλλα η Barbara Santos απάντησε ότι το θέατρο δεν επαρκεί από μόνο του αλλά θα πρέπει να αρχίσουμε από αυτό. Το Θέατρο έχει μια θέση που θα μπορούσε να μας βοηθήσει να ανοίξουμε τα μάτια και τα αυτιά μας, να μυρίσουμε και να δούμε αυτό που κανονικά δεν είμαστε ικανοί να δούμε. Κάποιες φορές, λέει χρειάζεται μια μεταφορά, μια αναπαράσταση της πραγματικότητας. *«Χρειαζόμαστε τη πραγματικότητα για να δούμε τη πραγματικότητα, επειδή γινόμαστε τυφλοί. Όταν βλέπεις το ίδιο πράγμα κάθε μέρα, δεν το βλέπει πραγματικά πια. Γι' αυτό χρειάζεσαι έναν καλλιτέχνη να το αναπαραστήσει, το θέατρο μπορεί να βοηθήσει. Είναι σαν να περνάς κάθε μέρα από τον ίδιο δρόμο. Μια μέρα ένα φωτογράφος τραβάει μια φωτογραφία αυτού του δρόμου, πιάνοντας μια στιγμή, μια γωνία, ένα φως. Αυτό αποκαλύπτει στα μάτια σου αυτό που συνήθως δεν είμαστε ικανοί να δούμε επειδή έχουμε*

“μηχανοποιηθεί”. Είμαστε μηχανοποιημένοι να επιζήσουμε. Και σε αυτό το θέατρο μπορεί να βοηθήσει» (Klement,2013).

Όσον αφορά στα εργαστήρια των Madalenas η Barbara Santos αναφέρει ότι αποτελεί μια δουλειά που μπορούν να κάνουν μόνο με γυναίκες. *«Αλλά γιατί δουλεύουμε μόνο με γυναίκες; Από την εμπειρία μας, είναι πολύ δύσκολο να μιλήσουμε για τα ζητήματα των γυναικών σε μια αναμεμιγμένη ομάδα. Κάποιες φορές είσαι σε μια τέτοια ομάδα και αυτά τα ζητήματα απλά δεν εμφανίζονται - ή εάν εμφανιστούν οι γυναίκες παίρνουν έναν ρόλο και αισθάνονται την ανάγκη να δικαιολογηθούν. Υπάρχει μεγάλη αιτιολόγηση. Ανάμεσα σε γυναίκες δεν χρειάζεται να δικαιολογήσουμε τίποτα. Επειδή όταν λες κάτι, αμέσως το άλλο άτομο μπορεί με κάποιο τρόπο να καταλάβει. Αυτός είναι ο λόγος που το κάνουμε. Δεν είναι η ανάγκη μας να είμαστε ανάμεσα σε γυναίκες. Οι γυναίκες δεν θα αλλάξουν την κοινωνία από μόνες τους»* (Klement,2013).

Επιπλέον, σύμφωνα με την Santos, όταν στα εργαστήρια των Madalenas, οι συμμετέχουσες φτιάχνουν εικόνες και μεταφορές αποκαλύπτουν τον ήχο της σιωπής. Η σιωπή είναι, υποστηρίζει, πολύ βαθύ θέμα στη γυναικεία καταπίεση. Υπάρχουν δηλαδή πολλά θέματα από τα οποία σιωπούν, όπως για τη σωτηρία της οικογένειας και των οικογενειακών σχέσεων. Σχετίζεται με τη ντροπή και την ενοχή. Το θέατρο βοηθάει πολύ να ακούσει κάποιος τη σιωπή και να δει την εικόνα της σιωπής. Το θέατρο είναι ένας πολύ καλός τρόπος να αποκτήσει συνείδηση ο συμμετέχοντας, να δει και να ακούσει πράγματα που δεν ήταν ικανός πριν. Η Santos αναφέρει χαρακτηριστικά *«πιστεύω πως ο ρόλος του θεάτρου είναι να μας βοηθήσει να δούμε τη πραγματικότητα. Κάνουμε μια μεταφορά της πραγματικότητας και προσπαθούμε να την καταλάβουμε. Αλλά έπειτα, πρέπει επίσης να εξετάσουμε τι μπορούμε να κάνουμε για να αλλάξουμε τη πραγματικότητα, επειδή εάν δεν το κάνουμε, το θέατρο δεν κάνει τίποτα, μόνο στις προσωπικές μας ζωές. Κάποιες φορές οι άνθρωποι λένε ότι τους άλλαξε πολύ. Αυτό δεν είναι αλήθεια. Όταν κάνω εργαστήρια και έρχεται κάποιος να το παρακολουθήσει, δεν κάνω καμία αλλαγή στη ζωή του. Είμαστε μαζί σαν ομάδα και ακούει ή βλέπει πράγματα που κανονικά δεν δίνει προσοχή. Κάτι μέσα του ανοίγει. Αλλά αυτό θα έχει μόνο συνέπειες εάν συνεχίσει να εργάζεται σε αυτό. Αυτή θα είναι δική του δουλειά, όχι δική μου. Εάν δεν δουλέψει σε αυτό, πρόκειται απλά για κάθαρση»* (Klement,2013).

Σύμφωνα με την επίσημη διαδικτυακή ιστοσελίδα των Κέντρου Θεάτρου του Καταπιεσμένου, τα εργαστήρια των Madalenas αποτελούν μια θεαματική εμπειρία που

επικεντρώνεται στις γυναίκες, ώστε να διερευνηθούν οι ιδιαιτερότητες της γυναικείας καταπίεσης και οι ίδιες να ενεργήσουν έτσι ώστε να δημιουργήσουν αποτελεσματικά μέτρα που θα συμβάλλουν στην αντιμετώπιση αυτών των καταπίεσεων και θα οδηγήσουν στην ισότητα μεταξύ των φύλων. Η διαδρομή της εμπειρίας ξεκινά από τις αισθητικές εκφράσεις και τις αφηγήσεις για το γυναικείο σώμα, το οποίο όπως προαναφέρθηκε καταπιεζόταν με το πέρασμα των αιώνων από το ανδρικό, ενώ στις μέρες μας φαίνεται να βρίσκεται στο επίκεντρο των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Αν και το σημείο εκκίνησης για την ομάδα των Μανταλένας ήταν τον Δεκέμβριο του 2009, μέχρι και σήμερα έχουν δημιουργηθεί πολλές ομάδες σε όλο τον κόσμο. Οι καλλιτεχνικές παραγωγές περιλαμβάνουν θεατρικά έργα, παραστάσεις, γλυπτά, πίνακες ζωγραφικής, εγκαταστάσεις, ποίηση και άλλα με στόχο την ανάπτυξη της δημόσιας συζήτησης απέναντι στη γυναικεία καταπίεση και τη βία που υφίσταται το γυναικείο σώμα.²²

Το όνομα *Madalena* έχει πλέον γίνει η επιτομή της γυναικείας αλληλεγγύης στην αναζήτηση για τον «*otro modo de ser*», δηλαδή για τον άλλο τρόπο ύπαρξης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Rosario Castellanos.²³ Οι γυναίκες των *Madalena* δεν είναι αμαρτωλές ή λαμπρά φώτα, αλλά «*συνειδητοποιημένες ως προς τη δική του αυτονομία και αποφασιστικότητα – έχοντας στα χέρια τους τη δική τους θέληση και δύναμη*» (Fritz, 2014:236).

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι η προσαρμογή των τεχνικών του Θ.τ.Κ και η δημιουργία ομάδων γυναικών δεν αποτελεί ένα πρόσφατο φαινόμενο, αφού ήδη από την δεκαετία του 1980, Γαλλίδες φεμινίστριες είχαν αρχίσει να χρησιμοποιούν τις μεθόδους του Augusto Boal, στα πλαίσια του κινήματος για τον οικογενειακό σχεδιασμό (Mouvement Français pour le Planning Familial (Cohen-Cruz, & Schutzman, 1994:186).

²² *Madalena-Teatro das Oprimidas*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <http://ctorio.org.br/novosite/imprensa/releases/madalena-teatro-das-oprimidas/> (τελευταία πρόσβαση 13/02/2015)

²³ Η Rosario Castellanos (1925-1974), ήταν Μεξικανή ποιήτρια - συγγραφέας και μια από τις πιο σημαντικές λογοτεχνικές φωνές του τελευταίου αιώνα, αφού σε όλη της τη ζωή έγραφε για ζητήματα που αφορούσαν την πολιτιστική και φυλετική καταπίεση. Το έργο της έχει επηρεάσει σημαντικά τις πολιτιστικές έρευνες και τις φεμινιστικές θεωρίες.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 3^ο: Θεωρητική Θεμελίωση της ποιοτικής Μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα έρευνα

3.1 Σκοπός Έρευνας

Σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν να διερευνήσει τη μέθοδο που χρησιμοποιούν οι ομάδες Madalenas, τους στόχους και τις τεχνικές εργασίας τους. Επιπλέον, μέσω της έρευνας, αποσκοπείτε η ανάδειξη και διερεύνηση του ρόλου του εμπυχωτή σε αυτές τις ομάδες, οι δυσκολίες που πιθανόν να αντιμετωπίζουν αλλά και τα ζητήματα - καταπιέσεις με τα οποία καταπιάνονται οι ομάδες. Επιπλέον, στην έρευνα γίνεται η απόπειρα σύγκρισης της ομάδας Μανταλένας από τη Μπολόνια, με αυτή του Νεπάλ, η ανάδειξη των βημάτων που ακολουθούνται στα εργαστήρια των Μανταλένας, καθώς και η διερεύνηση της φιλοσοφίας, των εργαλείων και των λέξεων – κλειδιών που χρησιμοποιούν οι γυναίκες των Μανταλένας στη διαδικασία. Η συλλογή των ερευνητικών δεδομένων έγινε με τη χρήση της ποιοτικής έρευνας και συγκεκριμένα της εθνογραφικής προσέγγισης, αφού χρησιμοποιήθηκε τόσο η συμμετοχική παρατήρηση σε εργαστήρια της Ιταλικής ομάδας Madalenas, με τη καταγραφή των εμπειριών του ερευνητή σε προσωπικό ημερολόγιο όσο και ημιδομημένες συνεντεύξεις, στον εμπυχωτή και τα μέλη της ομάδας της Μπολόνια, ενώ παράλληλα δόθηκαν και ερωτηματολόγια με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου σε ομάδες (μέλη και εμπυχωτές) Madalenas από όλο τον κόσμο. Τέλος, χρησιμοποιήθηκαν και στοιχεία που προέκυψαν από άτυπες συζητήσεις μεταξύ του ερευνητή και των μελών της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια. Το συνολικό δείγμα που συμμετείχε στην έρευνα ήταν συνολικά 11 άτομα, συμπεριλαμβανομένων των μελών της ομάδας Μανταλένας που συμμετείχε στις άτυπες συζητήσεις με τον ερευνητή, ενώ η έρευνα διήρκησε στο σύνολό του ένα εξάμηνο.

3.2. Χώρος , Χρόνος διεξαγωγής και Δείγμα έρευνας

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε το Φθινόπωρο του 2015 στα πλαίσια της πρακτικής άσκησης του ερευνητή στη Μπολόνια της Ιταλίας και μέσω του οργανισμού Krila για το Θέατρο του Καταπιεσμένου αλλά και της ομάδας Madalenas. Στη μελέτη, συμμετείχαν συνολικά 11 άτομα, αφού σε αυτό συμπεριλαμβάνονταν μέλη και εμψυχωτές όχι μόνο από την ομάδα Madalenas στη Μπολόνια αλλά και η εμψυχώτρια της ομάδας Μανταλένας του Νεπάλ. Τα εργαστήρια των Madalenas στη Μπολόνια, είχαν χωριστεί από την εμψυχώτρια της ομάδας σε 5 συνεδρίες, και η κάθε μια διαρκούσε 8-10 ώρες.

3.3. Εργαλεία / Μέσα Συλλογής Δεδομένων

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η συγκεκριμένη έρευνα χρησιμοποίησε ποιοτικά μέσα συλλογής δεδομένων, και συγκεκριμένα υπό το πρίσμα της εθνογραφικής μεθοδολογίας. Μέχρι πρόσφατα η εκπαιδευτική έρευνα βασιζόταν στο θετικιστικό πρότυπο (Mertler, 2012:11-12), σύμφωνα με τον οποίο συλλέγοντας ποσοτικά δεδομένα, η έρευνα μπορούσε να αυξήσει την αντικειμενικότητα, την επανάληψη και να οδηγήσει στη γενίκευση των ευρημάτων ενώ παράλληλα στόχευε στην πρόβλεψη (Harwell, 2011:147-163). Παρόλα αυτά, νεότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι το συγκεκριμένο πρότυπο αποκλείει την παρακολούθηση μετασχηματισμών που προκύπτουν στις κοινωνικοπολιτισμικές δραστηριότητες, στις οποίες το κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται στη δοκιμή νέων ιδεών κατά τη διάρκεια της πράξης (Bean, 2011: 176). Γι' αυτό τον λόγο, πολλοί ερευνητές επισημαίνουν και αναγνωρίζουν της αναγκαιότητα στροφής σε πιο ευέλικτες προσεγγίσεις όπως η ποιοτική έρευνα, η οποία αναφέρεται στο είδος και στον συγκεκριμένο χαρακτήρα του φαινομένου.

Δύο βασικά χαρακτηριστικά της ποιοτικής έρευνας είναι, ότι ο ερευνητής αποτελεί το μέσο, με το οποίο διεξάγεται η έρευνα και ότι ο κύριος σκοπός της είναι να διερευνήσει κάποιες πλευρές του κοινωνικού συστήματος που ερευνά. Μέσω της ποιοτικής έρευνας συλλέγονται δεδομένα τα οποία περιγράφουν προβλήματα και έννοιες από τη ζωή των ανθρώπων. Σημαίνοντα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ποιοτική έρευνα είναι ότι έχουν μία φυσιολογική ροή και κατά ένα σημαντικό βαθμό δεν είναι κατευθυνόμενες από τον ερευνητή (Bean, 2011: 176).

Η ποιοτική έρευνα βοηθάει επίσης τον ερευνητή, ο οποίος δεν γνωρίζει πολλά για το ερευνητικό ζήτημα και με αυτό τον τρόπο εμβαθύνει, μπορεί όμως και να λειτουργήσει για

τον ερευνητή που γνωρίζει κάποια πράγματα ως πομπός επιβεβαίωσης ή αναθεώρησης (Λαμπράκη, 2015:74). Στις ποιοτικές έρευνες, η εις βάθος κατανόηση των σκέψεων και των αντιλήψεων του δείγματος, βοηθάει στην επίτευξη των στόχων με μεγαλύτερη ακρίβεια. Ο ερευνητής μελετάει το πεδίο μέσα στο πραγματικό του χώρο και επιχειρεί να δει τα πράγματα και τις καταστάσεις από τη σκοπιά των υποκειμένων της έρευνας. Με αυτό τον τρόπο κατασκευάζει τη πραγματική βίωση των συμβάντων, όπως οι ίδιοι την βιώνουν και την αντιλαμβάνονται (Τζώτζη, 2012:87). Η λεπτομερής εμβάθυνση σε σκέψεις και καταστάσεις μέσα στο φυσικό πεδίο αποτελούν δύο μεγάλα πλεονεκτήματα στη ποιοτική έρευνα. Όσον αφορά στην εθνογραφική προσέγγιση της έρευνας, αυτή θεωρείται η πιο ποιοτική και ίσως ο πιο βασικός τρόπος συλλογής δεδομένων στη κοινωνική έρευνα, καθώς με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αναμιγνύεται και με άλλους τρόπους παρέχοντας στον ερευνητή όσο περισσότερα στοιχεία γίνεται. Στόχος της ποιοτικής έρευνας είναι να *«ανακαλύψει τις απόψεις του ερευνώμενου πληθυσμού, εστιάζοντας στις οπτικές γωνίες υπό τις οποίες τα άτομα βιώνουν και αισθάνονται τα γεγονότα»* (Bird, & Hammersley, κ.α, 1999:320).

Ο λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη μεθοδολογία είναι διότι για την εξαγωγή μιας έρευνας αφορμή είναι ένας προβληματισμός, μια αναζήτηση, ή ένα ερευνητικό ερώτημα. Το πρώτο μέλημα που έχει ένας ερευνητής είναι να σχεδιάσει μια μεθοδολογία που θα υιοθετήσει αρχικά σε σχέση με τον προβληματισμό και έπειτα με βάση την εξέταση του πεδίου. Ιδιαίτερα σε περιπτώσεις που η έρευνα σχετίζεται με μια κοινωνική ομάδα, όπως και στη περίπτωσή μας, απαιτείται άμεση επικοινωνία και αλληλεπίδραση του ερευνητή και των υποκειμένων. Η επικοινωνία αυτή επιτυγχάνεται ιδιαίτερα μέσω των συνεντεύξεων, των ερωτηματολογίων αλλά και της συμμετοχικής παρατήρησης. Ακολουθήθηκε λοιπόν η ποιοτική μέθοδος διότι θεωρήθηκε καταλληλότερη σχετικά με τη συγκέντρωση πληροφοριών και στοιχείων της καθημερινότητας και του τρόπου εργασίας- πρακτικής των υποκειμένων του δείγματος. Διεξάχθηκαν συνεντεύξεις και μοιράστηκαν ερωτηματολόγια βασισμένα σε ημί-δομημένες ερωτήσεις ενώ παράλληλα πραγματοποιήθηκε και συμμετοχική παρατήρηση από τον ερευνητή στα εργαστήρια που οργάνωσε η ομάδα Madalenas. Σημαίνοντα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις ποιοτικές μεθόδους είναι ότι έχουν μια φυσιολογική ροή και κατά μεγάλο βαθμό δεν είναι κατευθυνόμενες από τον ερευνητή, είναι εκ των πραγμάτων πιο φυσικές και νατουραλιστικές (Lincoln, & Guba, 1985: 87).

Ο ερευνητής που ακολουθεί την ποιοτική και εθνογραφική μέθοδο, παρατηρεί, παίρνει συνεντεύξεις, κρατά σημειώσεις, ρωτά, περιγράφει και ερμηνεύει τα φαινόμενα όπως έχουν.

Όταν ο ερευνητής εργάζεται ανάλογα με αυτό που ερευνά, είναι πάντα ενεργός, διότι οι ποιοτικές μέθοδοι απαιτούν να γίνεται χρήση όλων εκείνων των στοιχείων, που ο ερευνητής συναντά: σχόλια από όλους όσους σχετίζονται με το αντικείμενο και στη συγκεκριμένη έρευνα από τις γυναίκες – μέλη και εμπυχωτές – των ομάδων Madalenas. Η ίδια η ερευνήτρια, παρατηρεί ακόμα και τον τρόπο που τα άτομα κάθονται ή συνομιλούν (Eisner, 1991: 217). Οφείλει να καταγράψει τα γεγονότα, αλλά ταυτόχρονα έρχεται αντιμέτωπη με τον ίδιο της τον εαυτό. Αναλαμβάνει να συνδυάσει με ένα λογικό τρόπο δεδομένα, στοιχεία και καταστάσεις ώστε να καταλήξει σε ένα συμπέρασμα από τα όσα παρατηρεί. Βέβαια η συλλογή και η σπουδαιότητα των πραγμάτων εξαρτάται από τον τρόπο ερμηνείας του ερευνητή.

Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε πως οι ποιοτικές μέθοδοι δίνουν την ευκαιρία στον ερευνητή να στοχεύσει στο τι σημαίνει για τα υποκείμενα η εμπειρία για την οποία μιλούν, με άλλα λόγια να εμβαθύνει, γεγονός που βοήθησε και στη συγκεκριμένη έρευνα να περιγράψει λεπτομερώς την συγκεκριμένη ομάδα. Πέρα όμως από αυτή την ανάλυση, οι ποιοτικές μέθοδοι καταγράφουν τη «φωνή» του υποκειμένου και τις εκφράσεις του (Eisner, 1991: 36).

Όσον αφορά στον όρο της εθνογραφίας, αυτός αναφέρεται στο ερμηνευτικό παράδειγμα και κυρίως σε μια συγκεκριμένη μέθοδο ή ένα σύνολο μεθόδων. Μέσω της εθνογραφίας ο ερευνητής προσπαθεί να ανακαλύψει τις ανάγκες των ανθρώπων και τον τρόπο λειτουργίας τους μέσα στην κοινωνία. Για να πετύχει τον σκοπό αυτό, πρέπει η έρευνα να διεισδύσει στις αντιλήψεις του πληθυσμού τον οποίο εξετάζει, εισχωρεί στις αντιλήψεις και στον τρόπο ζωής τους (Πηγιάκη, 1988: 34-42). Ο ερευνητής που λειτουργεί ως εθνογράφος για να κατανοήσει τη συμπεριφορά μιας κοινωνικής ομάδας χρειάζεται να κατανοήσει τον ρόλο των πομπών και των αποδεκτών σε ένα επικοινωνιακό γεγονός, να κατανοήσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζεται το φαινόμενο. Προσπαθεί αν καταλάβει τους κώδικες επικοινωνίας που έχουν ένα συγκεκριμένο νόημα για τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας. Η εθνογραφική μελέτη παρέχει τη δυνατότητα στον ερευνητή να διεισδύει σε βαθύτερα κρυφά νοήματα που καλύπτουν το υπόστρωμα της συμπεριφοράς των μελών της ομάδας αυτής. Κατά αυτό τον τρόπο, η υποκειμενική ιδιαιτερότητα του κάθε μέλους της κοινωνικής ομάδας δρα ως αναπόσπαστο στοιχείο της παρούσας συνθήκης (Πηγιάκη, 1988: 34-42).

Γενικότερα, σκοπός της εθνογραφίας είναι να ερμηνεύσει και να δώσει νόημα στις ανθρώπινες δραστηριότητες. Για την εκπλήρωση αυτού του σκοπού, οι Namiosca και Rao

(1996), καθορίζουν τέσσερις βασικές αρχές τις οποίες οι εθνογραφικές μελέτες πρέπει να πληρούν. Πρώτη αρχή είναι το περιβάλλον, όπου ο ερευνητής πρέπει να μελετήσει τη δραστηριότητα των υποκειμένων. Δεύτερη αρχή είναι ο ολισμός, όπου ο ερευνητής πρέπει να αντιληφθεί τη συμπεριφορά των ανθρώπων μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο της καθημερινότητας. Η τρίτη αρχή είναι η περιγραφικότητα, όπου τα αποτελέσματα πρέπει να είναι περιγραφικά και όχι αξιολογικά. Ο ερευνητής οφείλει μονάχα να περιγράψει τον τρόπο που οι άνθρωποι συμπεριφέρονται και όχι το πώς θα ήταν σωστό να συμπεριφέρονται. Τέλος, η τέταρτη αρχή σχετίζεται με τα υποκείμενα της έρευνας, αφού τα ίδια μπορούν να εκφράζονται ελεύθερα με το δικό τους λεξιλόγιο και με τους δικούς τους τρόπους. Βαθύτερος σκοπός είναι να περιγραφεί ο τρόπος που τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται το περιβάλλον στο οποίο δρουν και αναπτύσσουν την υπό-εξέταση κατάσταση (Λαμπράκη, 2015: 77).

Για όλους τους παραπάνω λόγους, ο ερευνητής θεώρησε ως καταλληλότερη μεθοδολογική επιλογή για τη παρούσα έρευνα την εθνολογική προσέγγιση, καθώς μάλιστα μπορεί αυτή να μοιάζει με τη τεχνική παρατήρησης των υποκειμένων αλλά δεν υπαγορεύει κάποια συγκεκριμένη στρατηγική τεχνική για την συλλογή ή ακόμα και την ανάλυση δεδομένων. Αντιθέτως, οι διαφορετικές πηγές δεδομένων μπορούν να φανούν πολύ χρήσιμες. Τα δεδομένα μπορεί είναι σημειώσεις πεδίου, προσωπικό ημερολόγιο του ερευνητή, προφορικές συζητήσεις, γραπτά κείμενα, αλλά και συνεντεύξεις με τα υποκείμενα, και ερωτηματολόγια με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, υπό το πρίσμα της εθνογραφικής μεθόδου, όπως γίνεται και στη παρούσα έρευνα.

Συγκεκριμένα, στη παρούσα έρευνα εφαρμόστηκε η παρατήρηση *«ως προσεκτική παρακολούθηση και καταγραφή της εξέλιξης των φαινομένων, χωρίς πρόθεση τροποποίησής τους»*, η οποία χρησιμοποιήθηκε ως αυτοτελής μέθοδος της εκπαιδευτικής έρευνας στη συλλογή των ποιοτικών δεδομένων (Hitchcock & Hughes: 35). Σχετικά με την συμμετοχική παρατήρηση και την καταγραφή σε ημερολόγιο, ο Jorgensen υποστηρίζει ότι αποτελεί μια πολύ ειδική μέθοδο για να κερδίσει ο ερευνητής πρόσβαση σε εσωτερικές, φαινομενικά υποκειμενικές, όψεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Μέσω αυτής της μεθόδου ο ερευνητής μπορεί να αποκτά εμπειρία στα νοήματα και τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων από την πλευρά των συμμετεχόντων (Jorgensen, 1989: 32). Στη συγκεκριμένη έρευνα, η τήρηση του ημερολογίου και των σημειώσεων, χρησιμοποιήθηκε σε όλη τη διάρκεια των εργαστηρίων και των συναντήσεων με την ομάδα των Madalenas και χρησιμοποιήθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να μην υπάρξει περιθώριο αμφισβήτησης της γνησιότητας της.

Ειδικότερα, η καταγραφή γινόταν με διακριτικό τρόπο στον χώρο των εργαστηρίων και όσο το δυνατό συντομότερα προκειμένου να μην υπάρξουν απώλειες υλικού και να έχει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια. Η πιο λεπτομερής καταγραφή γινόταν μετά το πέρας των παρεμβάσεων από προσωπικές σκέψεις, ιδέες, ερωτήματα και κρίσεις του ερευνητή, προκειμένου ο ίδιος να διεισδύσει και να ερμηνεύσει τα γεγονότα με μεγαλύτερη ακρίβεια. Η τήρηση του ημερολογίου χρησιμοποιήθηκε συγκεκριμένα για να καταγραφούν τα διάφορα περιστατικά που προέκυπταν κατά τη διάρκεια των εργαστηρίων παρεμβάσεων αλλά και το συνολικό κλίμα που υπήρχε μεταξύ των μελών της ομάδας αλλά και σε σχέση με τον ερευνητή.

Παράλληλα, πέρα από την χρήση του ημερολογίου συμμετοχικής παρατήρησης, ο ερευνητής χρησιμοποίησε ερωτηματολόγια με ερωτήματα ανοιχτού τύπου, τα οποία δόθηκαν σε ομάδες Madalenas από όλο τον κόσμο, με στόχο να ερευνήσει τις διαφορετικές εκδοχές και τον τρόπο εργασίας των υποκειμένων ανάλογα με το περιβάλλον τους ενώ παράλληλα, διεξήχθησαν ημί-δομημένες συνεντεύξεις στα μέλη και την εμψυχώτρια της ομάδας Madalenas της Μπολόνια, της Ιταλίας. Η συνέντευξη είναι μια διαδικασία που επιτρέπει στον ερευνητή να αντλήσει πληροφορίες και δεδομένα μέσα από την ανάλυση του λόγου επιλεγμένων περιπτώσεων. Είναι ένα ερευνητικό εργαλείο το οποίο χρησιμοποιείται ως μέσο συλλογής πληροφοριών, ελέγχου και ερμηνείας των ερευνητικών ερωτημάτων μιας έρευνας. Οι συνεντεύξεις επιτρέπουν στον ερευνητή την πρόσβαση στον τρόπο που βλέπουν οι συνεντευξιζόμενοι τα πράγματα, στις στάσεις και τις απόψεις που κρύβονται πίσω από τη συμπεριφορά τους. Γενικά, η συνέντευξη στηρίζεται στην ελεύθερη και ανοιχτή επικοινωνία. Βοηθά τον ερευνητή όχι μόνο να πλησιάσει σε βάθος το θέμα του αλλά και να αξιοποιήσει εμπειρίες και συναισθηματικού τύπου δεδομένα. Με άλλα λόγια, η συνέντευξη είναι ένας τρόπος για να ανακαλύψει ο ερευνητής τι σκέφτονται και τι αισθάνονται οι ερωτώμενοι. Είναι μια διαδικασία που έχει ως σκοπό να δώσει στον ερωτώμενο τη δυνατότητα να κινηθεί σε όλο το φάσμα των πιθανών απαντήσεων, κι όχι να τον περιορίσει ή να τον εγκλωβίσει σε μια σειρά συγκεκριμένων απαντήσεων προς τη κατεύθυνση που επιθυμεί ο ερευνητής. Ως εργαλείο έρευνας παρουσιάζει πολλά πλεονεκτήματα, διότι δίνει ευκαιρίες να διευκρινιστούν κάποιες απαντήσεις, να γίνουν επιπλέον ερωτήσεις ώστε να προκύψει εμβάθυνση και να διευκρινιστούν όσα λέχθηκαν. Αυτό επιτυγχάνεται λόγω της αμεσότητας που έχει συνήθως και βρίσκει μεγάλη αποδοχή από τους συμμετέχοντες σε μια έρευνα. Συνέντευξη σημαίνει διάλογος, αλληλεπίδραση, επικοινωνία. Είναι η τέχνη να κάνεις το άτομο να ανοίγεται και να απαντά με ειλικρίνεια.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ
ΚΑΙ
ΕΥΡΥΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Κεφάλαιο 4^ο: Ερευνητικός Σχεδιασμός μέσω των Madalenas της Μπολόνια και των Δράσεων τους (υπό τον Οργανισμό Krila)

4.1. Krila – Ομάδα Θεάτρου του Καταπιεσμένου στη Μπολόνια

Η παρούσα έρευνα διεξήχθη το Φθινόπωρο του 2015, κατά τη διάρκεια πρακτικής άσκησης της ερευνήτριας στη Μπολόνια, της Ιταλίας, στα πλαίσια του οργανισμού Θεάτρου του Καταπιεσμένου Krila και της γυναικείας ομάδας Madalenas.

Η Krila είναι μια συλλογική ομάδα εκπαιδευτικών, ηθοποιών, σκηνοθετών, ερευνητών και καλλιτεχνών, ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός, που χρησιμοποιεί το Θ.τ.Κ σε διάφορα projects (σχολεία, θέατρα, δρόμο κ.τ.λ) και ασχολείται με την ανάπτυξη και τη προώθηση αυτής της μεθόδου. Αρχικά μέλη της ομάδας ήταν οι Alessandra Gigli, Alessandro Tolomelli και Alessandro Zanchetti, οι οποίοι είναι εκπαιδευτικοί και εμπυχωτές του Θ.τ.Κ και συναντήθηκαν κατά τη διάρκεια κατάρτιση αυτής της μεθόδου. Οι ίδιοι εξ' αρχής μοιράζονταν κοινές ιδέες, σκέψεις, και προσδοκίες ως προς τον σχεδιασμό και την ανάπτυξη του Θ.τ.Κ με αποτέλεσμα να δημιουργήσουν μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα αυτή την ομάδα. Η ίδρυσή της χρονολογείται γύρω στο 2004 και μέχρι σήμερα έχει κάνει πολλές και διαφορετικές δράσεις και projects σε διάφορα κοινωνικά πλαίσια και περιβάλλοντα. Συγκεκριμένα, οι Alessandra Gigli, Alessandro Tolomelli και Alessandro Zanchetti συναντήθηκαν το 2003 σε μια δράση με τίτλο «Memoria e Speranza – Μνήμη και Φαντασία», σε ένα φεστιβάλ για τη σχέση των ηλικιωμένων με τους νέους ανθρώπους όπου και χρησιμοποιήθηκαν τεχνικές του Θ.τ.Κ. Το project αυτό διήρκησε τέσσερις μήνες, όπου και γνώρισαν και κάποια από τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας, που ενδιαφέρονταν εξίσου για τη μεθοδολογία του Θ.τ.Κ. Με το πέρας αυτής της δράσης, τα άτομα συνειδητοποίησαν την ανάγκη δημιουργίας μιας ομάδας Θ.τ.Κ και στην Ιταλία, με στόχο τη κατάρτιση και τη διάδοση της μεθόδου. Στόχος λοιπόν της ομάδας είναι τόσο η έρευνα και η κατάρτιση των τεχνικών του Θ.τ.Κ, όσο και η ανάπτυξη και η προώθηση της μεθοδολογίας

του. Η θεατρική ομάδα Krila, έχει μέχρι σήμερα επεκταθεί σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με τον αρχικό αριθμό των μελών της, με αποτέλεσμα να συγκεντρώνει ανθρώπους με μεγάλη πείρα και να συνεργάζεται τόσο με μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς και ιδρύματα, όσο και με Πανεπιστήμια ²⁴. Η ομάδα, αποτελεί μάλιστα και ένα από τα κύρια μέλη ενός διεθνούς δικτύου ομάδων Θ.τ.Κ, που δημιούργησε η Barbara Santos, της ομάδας TTogether, που αποτελείται από ομάδες Θ.τ.Κ από τη Γερμανία (Kuringa), την Κροατία (Pula), την Πορτογαλία (GTO-Lisbon), τη Σκωτία (Active Inquiry) και την Ισπανία (Pallarupas) και έχουν ως στόχο τη διάδοση της μεθόδου Θ.τ.Κ, τη γνώση της θεωρίας και πρακτικής και την από κοινού προσπάθεια μετασχηματισμού της πραγματικότητας με επίκεντρο την οικονομική κρίση στην Ευρώπη.

Το όνομα «Krila» δημιουργήθηκε από τη κοινή αρχή των ονομάτων των τριών εκπαιδευτών (Ale) που μεταφορικά στην Ιταλική γλώσσα σημαίνει φτερά. Μεταξύ των ετών 2004-2006, οι ίδιοι πραγματοποίησαν εργαστήρια Θ.τ.Κ σε σχολεία της Μπολόνια με στόχο τη δημιουργία μίας καλύτερης σχέσης δασκάλων και μαθητών. Μέσα από αυτή την εμπειρία, τα τρία αρχικά μέλη έγραψαν το βιβλίο «*Il teatro dell'oppresso in educazione = Το θέατρο του καταπιεσμένου στην εκπαίδευση*».

Η ομάδα Krila αποτελείται από τους *Alessandro Tolomelli* – εκπαιδευτικό σε σχολεία και Πανεπιστήμια, τον *Alessandro Zanchettin* – εκπαιδευτικό και διαχειριστή της κοινωνικής διαμεσολάβησης, την *Alessandra Gigli* – παιδαγωγό, εκπαιδευτικό, σύμβουλο επικοινωνίας και μουσικοθεραπεύτρια, τη *Giulia Allegrini*- απόφοιτη των Πολιτικών Επιστημών, εκπαιδευτικό, ηθοποιό, και εμψυχώτρια της ομάδας Madalenas της Μπολόνια, την *Manuela Ara*- ηθοποιό, κλόουν και ιδρυτικό μέλος διαφόρων τοπικών και πολιτιστικών συλλόγων, τη *Silvia Demozzi*- εκπαιδευτικό και ηθοποιό, την *Marta Ilardo* - εκπαιδευτικό και ηθοποιό, τον *Fausto Rizzo Nervo*, - εκπαιδευτικό και ηθοποιό, την *Noemi Usai*- απόφοιτη της σχολής Καλών Τεχνών, τη *Federica Viti*- εκπαιδευτικό ενηλίκων και ανηλίκων ²⁵

²⁴ Krila-teatro dell' Oppresso- Il Teatro dell' Oppresso . Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.teatrodellopresso.it/> (τελευταία πρόσβαση 14/05/2016).

²⁵ Krila-teatro dell' Oppresso- Il Teatro dell' Oppresso . Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.teatrodellopresso.it/> (τελευταία πρόσβαση 14/05/2016).

4.2. Η ομάδα Madalenas της Μπολόνια²⁶

Η ομάδα των Madalenas της Μπολόνια ξεκίνησε γύρω στο 2012, μέσα από τον οργανισμό Krila, που αναφέρθηκε παραπάνω. Τα περισσότερα μέλη αυτής της ομάδας ήταν ήδη μέλη του οργανισμού αυτού, με αποτέλεσμα να εξερευνούν με το πέρασ του χρόνου, μέσα σε αυτό το περιβάλλον, το ζήτημα της γυναικείας καταπίεσης. Με λίγα λόγια, η ιδέα δημιουργίας αυτής της ομάδας είχε ξεκινήσει πολλά χρόνια πριν. Πολλά από τα μέλη της ομάδας Madalenas, αποφάσισαν γύρω στο 2010 να κάνουν ένα Θέατρο Φόρουμ για τη γυναικεία καταπίεση και διάφορες καταστάσεις που μπορεί να υπάρχουν μέσα σε μια σχέση, ή σε μια οικογένεια. Αυτή ήταν και η πρώτη απόπειρά τους να ερευνήσουν τη καταπίεση και να φτιάξουν ένα θεατρικό στα πλαίσια ενός Φεστιβάλ που διοργανώθηκε εκείνη τη χρονιά στη Μπολόνια. Για την εμπυχώτρια της ομάδας, Giulia Allegrini, η σκέψη αυτή υπήρχε και από πιο πριν, αφού η ίδια είχε συμμετάσχει πριν το 2010 σε ένα Φεστιβάλ στη Πούλια, όπου και ήταν η πρώτη φορά που μπόρεσε να δει πως πραγματικά είναι να οργανώνεται ένα Θέατρο Φόρουμ με την Barbara Santos. Όλο αυτό την εντυπωσίασε πάρα πολύ, όπως η ίδια αναφέρει, και σε συνδυασμό με τη συμμετοχή της στο TTogether Project, αποτέλεσε ουσιαστικά τη πρώτη της επαφή με τις Madalenas. Έπειτα από αυτό, η ίδια σκέφτηκε ότι έπρεπε να βρει έναν τρόπο να οργανωθεί μια τέτοια ομάδα στη Μπολόνια και ύστερα, η Giulia Allegrini, συμμετείχε σε ένα ακόμη εργαστήριο, που οργανώθηκε στη Μόντενα με την Alessandra Vannucci, για τη γυναικεία καταπίεση και το 2012 σκέφτηκε ότι είχε έρθει η στιγμή να κάνουν κάτι πιο δομημένο ώστε να συνειδητοποιήσουν μέσα από αυτό τι κάνουν και προς τα πού κινούνται. Έτσι οργάνωσαν την ομάδα τους. Τα πρώτα μέλη της ομάδας ήταν η Silvia Demozzi, η Marta Ilardo, η Noemi Usai και η Federica la Zucca. Πριν από τη δημιουργία της ομάδας όμως είχε προηγηθεί ένα εντατικό σεμινάριο δύομιση ημερών, το οποίο ήταν ανοιχτό για όλες τις γυναίκες. Με το πέρασ του εργαστηρίου η ομάδα διαμορφώθηκε και τα άτομα που πραγματικά ενδιαφέρονταν εντάχθηκαν στην ομάδα. Έτσι προστέθηκαν ακόμη η Anola Giacoboni, η Francesca Piga και η Antonella Guarino. Πρώτος στόχος της ομάδας, σύμφωνα με την Giulia Allegrini ήταν να ερευνήσουν το τι είναι για τις ίδιες η γυναικεία καταπίεση, και να την αναλύσουν βαθύτερα, να καταλάβουν δηλαδή τι κοινό είχαν μεταξύ τους. Ωστόσο, η ομάδα μέσω των δράσεων της στοχεύει στο να χρησιμοποιήσει το Θ.τ.Κ γενικότερα ώστε να διερευνήσει συγκεκριμένες καταπιέσεις των γυναικών.

²⁶ Πληροφορίες μέσα από συνέντευξη με την Giulia Allegrini, εμπυχώτρια της ομάδας Madalenas της Μπολόνια και μέλος της θεατρικής ομάδας Krila (βλ. Παράρτημα 5).

Για αυτό το λόγο, η ομάδα από το 2012 μέχρι και σήμερα έχει δημιουργήσει ένα μόνιμο εργαστήριο σχετικά με τη ν καταπίεση του φύλου σαν ένα χώρο αισθητικής έρευνας, στις πιθανότητες κοινωνικού μετασχηματισμού της καταπίεσης που υφίστανται στην ιταλική κοινωνία.

Πρώτη δράση της ομάδας ήταν η δημιουργία ενός Θεάτρου Φόρουμ, το οποίο ήταν όλο βασισμένο στο γυναικείο σώμα και τη μηχανοποίησή του. Το θέατρο αυτό παίχτηκε σε δημόσιο χώρο. Ωστόσο, αργότερα η εμπυχώτρια της ομάδας αναγκάστηκε να φύγει για το εξωτερικό, λόγω ακαδημαϊκών υποχρεώσεων, με αποτέλεσμα η ομάδα να περιοριστεί μόνο σε εργαστήρια και να μη γίνει κάποια άλλη δημόσια δράση κατά τα έτη 2013-2014. Το 2015, η ομάδα πήρε μέρος στη διαδήλωση που οργανώθηκε στη πόλη, για την 25^η Νοεμβρίου- μέρα κατά της βίας των γυναικών. Στη διαδήλωση αυτή, η ομάδα σε συνεργασία με άλλους οργανισμούς- θεατρικούς ομίλους αλλά και γυναικείους συλλόγους, έκανε μια street performance, σε τρία κεντρικά σημεία της πόλης. Η performance αυτή έγινε με τη ν πρωτοβουλία της Barbara Santos αλλά και άλλων ομάδων Madalenas από όλο τον κόσμο, αφού στο Διεθνές Φεστιβάλ των Madalenas που οργανώθηκε τον Σεπτέμβριο του 2015, οι εκπρόσωποι των ομάδων συμφώνησαν να κάνουν την ίδια performance την ίδια ώρα, ο καθένας στην πόλη του, προς τιμήν εκείνης της ημέρας. Σήμερα, η ομάδα εργάζεται σε ένα σχολικό project, πειραματιζόμενη με την ιδέα να προσαρμογής των μεθόδων που χρησιμοποιούνται σε ένα εργαστήριο Madalenas και στο σχολικό πλαίσιο, ώστε να εργαστούν πάνω στη ταυτότητα των μαθητών. Η ομάδα Madalenas της Μπολόνια αποτελεί και τη μοναδική ομάδα Θ.τ.Κ σε κοινότητα γυναικών σε όλη την Ιταλία.

4.3. Περιγραφή ερευνητικής διαδικασίας

Όπως αναφέρθηκε, η συγκεκριμένη έρευνα διεξήχθη στη Μπολόνια της Ιταλίας, στα πλαίσια του οργανισμού Krila και της ομάδας Madalenas. Η ερευνήτρια επέλεξε να χρησιμοποιήσει ως εργαλεία, συνεντεύξεις με ημί-δομημένες ερωτήσεις, συμμετοχική παρατήρηση κατά τη διάρκεια εργαστηρίων των Madalenas, άτυπες συζητήσεις καθώς και ερωτηματολόγια με ερωτήματα ανοιχτού τύπου, τα οποία δόθηκαν σε ομάδες Madalenas από όλο τον κόσμο. Αρχικά, η ερευνήτρια, πριν την έναρξη των εργαστηρίων Madalenas στην Ιταλία, ήρθε σε επαφή με την εμπυχώτρια της ομάδας, προκειμένου η ίδια, στα πλαίσια μιας άτυπης συνέντευξης, να ενημερωθεί για τις δράσεις της ομάδας, τις ιδέες, την φιλοσοφία τους και τον τρόπο εργασίας τους. Μέσα από αυτή τη συνάντηση, στόχος ήταν

τόσο η ενημέρωση, όσο και η αρχή δημιουργίας μιας σχέσης εμπιστοσύνης καθώς και η εξοικείωση. Στη συνέχεια, η ερευνήτρια συμμετέχοντας στα εργαστήρια των Madalenas κρατούσε προσωπικό ημερολόγιο – σημειώσεις, προκειμένου να συγκεντρώσει όσα περισσότερα στοιχεία για τη συγκεκριμένη ομάδα, και τα μέλη αυτής ενώ παράλληλα, με τη λήξη του κάθε εργαστηρίου, επιδίωκε σύντομες συζητήσεις με τα υποκείμενα της ομάδας, στοχεύοντας κυρίως να εκμαιεύσει από τα ίδια τα άτομα συναισθήματα και ιδέες που προέκυπταν από το περιεχόμενο της κάθε συνάντησης. Κατά τη διάρκεια του κάθε εργαστηρίου, η εμπυχώτρια εστίαζε την παρατήρησή της, από τις δραστηριότητες, ως τον τρόπο εμπύχωσης, τις απλές χειρονομίες, τον τρόπο αντίδρασης του κάθε μέλους, τη συνεργατικότητα αλλά και το γενικότερο κλίμα του περιβάλλοντος. Πέρα από τη συμμετοχική παρατήρηση, η ερευνήτρια με το πέρας των εργαστηρίων πραγματοποίησε τρεις συνεντεύξεις σε μέλη και την εμπυχώτρια της ομάδας αλλά επιπλέον έδωσε ερωτηματολόγια σε μέλη και εμπυχώτριες των ομάδων Madalenas από όλο τον κόσμο, προκειμένου να συγκεντρώσει όσα περισσότερα στοιχεία και ερευνητικά δεδομένα μπορούσε. Ενδιαφέρον παρουσίαζε μάλιστα το γεγονός ότι στην έρευνα χρησιμοποιήθηκαν στοιχεία που εκμαιεύθηκαν από μια *street performance*, στην οποία η ερευνήτρια συμμετείχε τόσο ως παρατηρητής όσο και ως εμπλεκόμενη, και η οποία οργανώθηκε σε συνεργασία όλων των ομάδων Madalenas και εφαρμόστηκε σε όλες τις χώρες, την ίδια ώρα, στο πλαίσιο της ημέρας κατά της βίας των γυναικών. Ακολουθούν παρακάτω, οι αναλύσεις όλων των εργαστηρίων.

Κεφάλαιο 5^ο: Τα εργαστήρια της ομάδας Madalenas στη Μπολόνια

(βλ. Παράρτημα 4)

5.1 Πρώτη Συνάντηση 06/10/2015

Το πρώτο εργαστήριο, το οποίο παρακολουθήσαμε είχε περισσότερο χαρακτήρα γνωριμίας και ενημέρωσης. Συγκεκριμένα, η ομάδα συναντήθηκε προκειμένου να ενημερωθεί και να μοιραστεί τις εμπειρίες μιας κοπέλας, η οποία το προηγούμενο καλοκαίρι είχε εκπροσωπήσει την ομάδα τους στο Διεθνές Φεστιβάλ των Μανταλένας, στην αργεντινή. Η Luciana λοιπόν κάλεσε την ομάδα να συναντηθούν, ώστε όχι μόνο να μοιραστεί μαζί τους τα βιώματα και τις νέες εμπειρίες που αποκόμισε, αλλά και για να τις ενημερώσει για τη δράση που κανόνισαν όλες οι ομάδες Μανταλένας ανά τον κόσμο, μια δράση αφιερωμένη στην 25^η Νοεμβρίου-παγκόσμια ημέρα κατά της βίας των γυναικών. Συγκεκριμένα, οι Μανταλένας σε όλο τον κόσμο αποφάσισαν να κάνουν εκείνη την ημέρα, μια street performance, την ίδια ώρα, σε κάποιο δημόσιο χώρο της πόλης τους, ώστε να διαδηλώσουν κατά της βίας που υφίσταται η γυναίκα. Η Luciana λοιπόν ήταν υπεύθυνη να εξηγήσει στην ομάδα τη συγκεκριμένη δράση που είχε αποφασιστεί. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ημέρα της συνάντησης ήταν περισσότερο στα πλαίσια της ανταλλαγής εμπειριών, βιωμάτων, σκέψεων και της προσωπικής σχέσης-φιλίας μεταξύ των μελών της ομάδας. Αφού η Luciana εξήγησε στα υπόλοιπα μέλη, τι ακριβώς κάνανε στο Φεστιβάλ με τις Μανταλένας, καθισμένες όλες σε ένα μεγάλο κύκλο και τρώγοντας φαγητά που είχαν φέρει όλες, η Giulia Allegrini, εμψυχώτρια της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια, πήρε τη σκυτάλη και προχώρησε σε κάποια παιχνίδια γνωριμίας, ώστε να ενσωματώσει και εμάς, τα καινούργια μέλη, στη διαδικασία και την ομάδα. Αρχικά λοιπόν καθίσαμε σε κύκλο, και κληθήκαμε να παρουσιάσουμε τον εαυτό μας και να πούμε ότι θέλουμε για τη ζωή μας και ίσως για τη σχέση μας με το Θ.Τ.Κ. Έτσι και έγινε. Ένας – ένας όποτε αισθανόταν έτοιμος έπαιρνε το λόγο και παρουσιαζόταν. Έπειτα, η εμψυχώτρια προχώρησε στη διεξαγωγή ενός άλλου παιχνιδιού και συγκεκριμένα του παιχνιδιού «Ζίπ-Ζάπ-Μπόινγκ». Αυτό το παιχνίδι βασίζεται στη κίνηση, την ενεργητικότητα και την επιφυλακή. Η ομάδα με λίγα λόγια κλήθηκε να ενεργοποιηθεί και να αλλάξει τη στατική της θέση που είχε για τόση ώρα στον κύκλο. Στη συνέχεια, χρησιμοποιώντας ένα μπαλάκι, η Giulia μας ζήτησε όποιος το πιάνει να λέει κάτι προσωπικό για τον εαυτό του, κάτι που να τον χαρακτηρίζει. Και αυτό το παιχνίδι αποσκοπούσε στο να γνωριστούμε καλύτερα μεταξύ μας και να εξοικειωθούμε εμείς προσωπικά, ως καινούργια μέλη, στο χώρο και την ομάδα. Στη συνέχεια, η

εμψυχώτρια μας είπε να σταθούμε και πάλι στο κύκλο και λέγοντας το όνομά μας, να κάνουμε ταυτόχρονα μια κίνηση. Η υπόλοιπη ομάδα καλούταν να πει το όνομα που άκουσε και να επαναλάβει τη κίνηση. Τελευταίο παιχνίδι της συνάντησης, λόγω περασμένης ώρας, ήταν να κινηθούμε στο χώρο, σε διαφορετικούς ρυθμούς και επίπεδα. Έπειτα η Giulia, λέγοντας στόπ, έπρεπε να σταματήσουμε και λέγοντας go (=πάμε), έπρεπε να περπατάμε. Έπειτα, οι οδηγίες άλλαξαν και ακούγοντας στοπ η ομάδα έπρεπε να περπατάει, ενώ ακούγοντας go έπρεπε να σταματάμε. Το τελευταίο παιχνίδι, το οποίο αποδείχθηκε πολύ διασκεδαστικό, ολοκλήρωσε τη πρώτη μας συνάντηση σαν ομάδα και έπειτα τα μέλη μοιράστηκαν χαιρετισμούς διαφόρων τρόπων ως ένα «καληνύχτα».

5.2 Δεύτερη Συνάντηση 25/10/2015

Με συντονίστρια την κυρία Giulia Allegrini το πρώτο εργαστήριο για το 2015 με την ομάδα των Madalenas ξεκινά στις 10:00 το πρωί. Ο χώρος διεξαγωγής του έγινε σε ένα πολιτιστικό κέντρο, έναν χώρο τον οποίο προσωρινά η ομάδα σε συνεργασία με τον οργανισμό Kfila, ενοικιάζει ώστε να τον αξιοποιήσει για θεατρικές δράσεις και εργαστήρια. Οι συμμετέχουσες είναι συνολικά επτά άτομα. Η διάρκεια του εργαστηρίου υπολογίζεται στις επτά ώρες συνολικά με μια παύση μίας ώρας.

Η εμψυχώτρια προκειμένου να προθερμάνει την ομάδα εισάγει το πρώτο παιχνίδι. Οι συμμετέχουσες στέκονται σε κύκλο και καλούνται μια-μια να πουν το όνομά τους συνδυάζοντάς το με μια κίνηση. Στη συνέχεια, οι υπόλοιποι καλούνται να επαναλάβουν το όνομα αλλά και τη κίνηση του προηγούμενου τρεις φορές. Η άσκηση ολοκληρώνεται όταν όλοι πουν το όνομά τους και δείξουν μια κίνηση.

Περνώντας, στη δεύτερη δραστηριότητα η εμψυχώτρια βάζει μουσική και καλεί τις συμμετέχουσες να περπατήσουν ελεύθερα στον χώρο. Έπειτα, σύμφωνα με τις καθοδηγήσεις της Giulia, η καθεμία μας ψάχνουμε να βρούμε τον δικό μας προσωπικό βηματισμό. Ύστερα, μας ζητείται να περπατήσουμε στον χώρο, καλύπτοντας όλα τα κενά αυτού, σαν να ήμασταν στον αέρα. Έπειτα, σαν να περπατάμε σε φωτιά, στη γη, στο νερό. Στόχος ήταν να φανταστούμε ακριβώς πως νιώθουμε περπατώντας μέσα και πάνω από όλα αυτά τα διαφορετικά στοιχεία της φύσης. Μας ζητήθηκε να αλλάξουμε τη κίνηση του σώματός μας και να δοκιμάσουμε διαφορετικούς βηματισμούς, να πειραματιστούμε και να νιώσουμε ένα με αυτά τα στοιχεία. Στη συνέχεια, κληθήκαμε να μεταβούμε από το ένα

στοιχείο στο άλλο, με όποια σειρά επιθυμούσαμε και με όποιο τρόπο. Τέλος, έπρεπε να διαλέξουμε ένα από όλα αυτά και να ταυτιστούμε μαζί του. Να έρθουμε κοντά του και να νιώσουμε άνετα μέσα σε αυτό. Μέχρι και το τέλος της άσκησης ακολουθούσαμε το στοιχείο που είχαμε προσωπικά επιλέξει, κινούμασταν στον χώρο με την ανάλογη κίνηση και χωρίς να εμπλεκόμαστε με τους υπόλοιπους, έχοντας ο καθένας τον δικό του χώρο μέσα στην αίθουσα μπήκαμε στη διαδικασία να ανακαλύψουμε, να εξερευνήσουμε και να πειραματιστούμε με διαφορετικές κινήσεις και εκφράσεις του σώματός μας.

Στη συνέχεια, η εμπυχωτρία μας χωρίζει με τυχαίο τρόπο σε ζευγάρια. Καλούμαστε να σταθούμε αντικριστά και με τη συνοδεία της μουσικής να γεμίσουμε τα κενά που δημιουργούνται στο σώμα του άλλου, χρησιμοποιώντας κάθε μέλος του σώματός μας, είτε τα χέρια μας, τα πόδια, το κεφάλι, τον κορμό κ.α. Συγκεκριμένα μας είπε: *«Το σώμα μας έχει πολλά κενά, στα χέρια, στα πόδια, κάτω από τους ώμους, προσπαθήστε με όλα τα μέσα που έχετε να τα γεμίσετε».*

Έπειτα, η εμπυχωτρία ζητά σε μια από τις συμμετέχουσες, όποια θέλει, να προτείνουν ένα παιχνίδι. Έτσι λοιπόν, περνάμε σε ένα ρυθμικό παιχνίδι της Barbara Santos. Η ομάδα καλείται να επαναλάβει ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο, στο οποίο τη δεύτερη φορά προστίθεται ένα πήδημα και ένας ήχος ενώ τη τρίτη φορά, το ρυθμικό μοτίβο σε συνδυασμό με το πήδημα και τον ήχο επαναλαμβάνεται σε κίνηση μέσα στο χώρο.

Στην πέμπτη άσκηση της ημέρας, μας ζητήθηκε να περπατήσουμε στον χώρο, σκεπτόμενες τις κινήσεις ρουτίνας που κάνουμε κάθε πρωί. Με το «στοπ» της εμπυχωτρίας παγώνουμε σε μια συγκεκριμένη εικόνα. Στη συνέχεια, καλούμαστε να δώσουμε δράση και κίνηση σε αυτή. Να την κινήσουμε στον χώρο και στην περίπτωση που συναντήσουμε κάποιον με κάποια άλλη εικόνα μπορούμε να τις ενώσουμε. Έπειτα, η οδηγία γίνεται πιο συγκεκριμένη. Για παράδειγμα: «Ξυπνάω εφτά το πρωί», «Πάω να ψηφίσω», «Η αντίδρασή μου μετά το αποτέλεσμα των εκλογών», «Μια μέρα πριν από τα Χριστούγεννα» ή «Προετοιμάζεστε για κάτι σημαντικό που έχετε να κάνετε». Με αυτή την οδηγία, παγωμένες σε μια εικόνα και αφού της είχαμε δώσει κίνηση, καλούμαστε να κοιτάξουμε γύρω μας τις εικόνες των άλλων και να επιλέξουμε εάν θεωρούμε ότι η δική μας ταιριάζει με την εικόνα κάποιου άλλου. Σε αυτή τη περίπτωση, καλούμαστε να γίνουμε ένα και να ενσωματώσουμε ο ένας την εικόνα του στον άλλο. Έπειτα, όλη η ομάδα μαζί σχολιάζουμε τις εικόνες και γίνονται υποθέσεις για το που και το για τι θα μπορούσαν τα άτομα της εικόνας να προετοιμάζονται. Στη συνέχεια, όσοι ενώθηκαν κλήθηκαν ταυτόχρονα να δώσουν δράση

και κίνηση στην εικόνα τους και οι υπόλοιποι σχολίαζαν αυτά που είδαν πριν και μετά την ενεργοποίηση. Μέσω της δράσης και της αλληλεπίδρασης στόχος ήταν να δοθούν πιο πολλά στοιχεία για τη κατάσταση που υποδήλωνε η εικόνα.

Η έκτη δραστηριότητα του εργαστηρίου μας σχετιζόταν με τις μάσκες του Θεάτρου του Καταπιεσμένου. Η εμπυχώτρια εισήγαγε τη δραστηριότητα λέγοντας ότι στη καθημερινότητά μας όλοι αναγκαζόμαστε να φορέσουμε μάσκες και προσωπεία πίσω από τα οποία κρύβεται ο αληθινός μας εαυτός, τον οποίο συνεχώς τείνουμε να καταπιέζουμε. Έτσι λοιπόν, η εμπυχώτρια δίνοντας μας χρόνο μας καλεί να σκεφτούμε μια κατάσταση στη ζωή μας κατά την οποία φορέσαμε αυτή τη μάσκα και να την αποτυπώσουμε μέσα σε από μια παγωμένη εικόνα. Δημιουργήθηκαν λοιπόν συνολικά επτά παγωμένες εικόνες.

Στη πρώτη εικόνα βλέπουμε μια κοπέλα, η οποία ανοίγει τη πόρτα, έχοντας χαρούμενη έκφραση. Η ερμηνεία της εικόνας ήταν ότι η κοπέλα, βρίσκεται στο σπίτι της και υποδέχεται τους συγγενείς της με χαμόγελο. Η μάσκα, την οποία φορούσε η συμμετέχουσα ήταν η “χαρούμενη έκφραση” που είχε και οι “ευγενικοί τρόποι” που είναι κοινωνικά αναγκαίοι, παρά την επιθυμία της ίδιας να μη βρίσκεται εκεί με κάποιους συγγενείς πιθανόν αντιπαθητικούς για εκείνη. Όπως μας εξήγησε αργότερα η ίδια, η εικόνα που ήθελε να δείξει σχετίζεται με την αναγκαιότητα που της επιβάλλει η κοινωνία, να βρίσκεται στο σπίτι την ημέρα των γιορτών, να υποδέχεται τους καλεσμένους και να είναι παρούσα ανεξάρτητα από την δική της πραγματική επιθυμία.

Στη δεύτερη εικόνα, βλέπουμε μια γυναίκα σε στάση έτοιμη να τρέξει. Τρέχει να γλυτώσει από τι; Αυτό το ερώτημα προέκυψε στην ανάλυση και την συζήτηση πάνω σε αυτή την εικόνα. Η ερμηνεία που της δόθηκε ήταν ότι η ίδια τρέχει να ξεφύγει από τις ανησυχίες και τα προβλήματα, τα οποία όμως δεν μπορεί να μοιραστεί στη πραγματικότητα με όλους όσους τη ρωτάνε τι την προβληματίζει. Η μάσκα που φοράει σε αυτή την εικόνα, σύμφωνα με την ίδια είναι όταν όλοι την ρωτάνε τι έχει και απαντάει ότι όλα πάνε καλά - γιατί, όπως εξηγεί και η ίδια, δεν έχει νόημα να το μοιραστεί με όλους – αλλά στη πραγματικότητα θέλει να τρέξει, να νιώσει ελεύθερη.

Στη τρίτη εικόνα, βλέπουμε μια γυναίκα σε ένα γραφείο, η οποία απλώνει το χέρι της. Η γυναίκα σύμφωνα με την ερμηνεία της εικόνας βρίσκεται σε μια συνέντευξη για μια δουλειά. Δίνοντας το χέρι χαμογελάει στο συγκαταβατικά. Η μάσκα πίσω από την οποία κρύβεται είναι το χαμόγελο και οι ευγένεια που πρέπει να έχει σε τέτοιες καταστάσεις πάρα το

γεγονός ότι πολλές από τις ερωτήσεις που της θέτονται σε μια συνέντευξη μπορεί να την ενοχλούν.

Στη τέταρτη εικόνα, μια γυναίκα στέκεται όρθια χαιρετώντας κάποιον και χαμογελώντας. Στην ερμηνεία αυτής και με τη βοήθεια της ίδιας της συμμετέχουσας συμπεράναμε ότι η γυναίκα βρίσκεται έξω από τον παιδικό σταθμό, που πάει να παραλάβει το παιδί της και χαιρετά τους άλλους γονείς. Η μάσκα που φοράει εδώ η γυναίκα είναι ότι όταν συναντά τυχαία και άλλες μητέρες είναι κοινωνικά υποχρεωμένη να χαμογελάει και να υποκρίνεται ότι συμμετέχει σε συζητήσεις πιθανόν ανούσιες για την ίδια, κατά τις οποίες οι μητέρες αναλύουν και ανταγωνίζονται η μια την άλλη σε επίπεδο μητρότητας ή συζύγου.

Στη πέμπτη εικόνα μια γυναίκα κοιτάει κάποιον ή κάτι, χαμογελώντας και έχοντας τα χέρια σταυρωμένα (σαν να εξηγεί κάτι). Η κατάσταση και η μάσκα πίσω από την οποία κρύβεται η γυναίκα είναι όταν στο επάγγελμά της σαν δασκάλα προσπαθεί να εξηγήσει κάτι στους μαθητές της για πολλαπλή φορά και οι ίδιοι αδιαφορούν κάνοντας φασαρία. Από μέσα της “βράζει”, όπως εξηγεί η ίδια, αλλά συγκρατεί αυτό τον θυμό και προσπαθεί με χαμόγελο να εξηγήσει αυτό που άρχισε. Όλο αυτό έχει σαν αποτέλεσμα να μην διαχειρίζεται σωστά τον θυμό της αλλά απλώς να τον κρύβει, τόσο από την ίδια όσο και από τους άλλους.

Στην έκτη εικόνα, μια γυναίκα κάθεται μπροστά από έναν υπολογιστή, πληκτρολογώντας και κοιτάζοντας όλο ευθεία μπροστά. Η κατάσταση που βρίσκεται είναι το εργασιακό περιβάλλον της, στο οποίο συνάδελφοί της συχνά σχολιάζουν προσωπικά ζητήματα τρίτων προσώπων μπροστά της που δεν τους αφορά στη πραγματικότητα, ενώ παράλληλα προσπαθούν να την παρασύρουν στη συζήτηση αυτή. Η ίδια ενώ θέλει να τους εξηγήσει τον πραγματικό λόγο που βρίσκονται σε αυτό τον χώρο – που δεν είναι άλλος από το να κάνουν τη δουλειά τους – υποκρίνεται απλά ότι δεν ακούει.

Στην έβδομη και τελευταία εικόνα μια γυναίκα στέκεται όρθια με το ένα χέρι στη μέση και το άλλο μπροστά της. Κοιτάει κάτι με πρόσωπο ανέκφραστο. Η κατάσταση που βρίσκεται η γυναίκα είναι όταν κάποιος της λέει κάτι, το οποίο κατά βάθος την πληγώνει. Ωστόσο, φορώντας τη μάσκα της “δυνατής γυναίκας” δείχνει ότι δεν την επηρεάζει αυτό που ακούει καταπιέζοντας έτσι τα πραγματικά της συναισθήματα.

Μετά την ολοκλήρωση των εικόνων, η συντονίστρια δίνει την οδηγία να δημιουργήσουν οι συμμετέχοντες δύο ομάδες ανάλογα με τις εικόνες που είχαν προηγηθεί και τη συσχέτιση αυτών. Στη συνέχεια, η κάθε ομάδα επιλέγει μια εικόνα, η οποία κατά τη γνώμη τους είναι

πιο ενδιαφέρουσα να δουλευτεί με το θέατρο Φόρουμ. Έτσι οι ομάδες καταλήγουν στη πρώτη και πέμπτη εικόνα. Η συντονίστρια δίνει χρόνο στις ομάδες να συζητήσουν και να κατασκευάσουν τρεις εικόνες με δράση αλλά χωρίς λόγο, συνδυάζοντας και αισθητικά στοιχεία από το Θέατρο του Καταπιεσμένου. Συγκεκριμένα, στις εικόνες αυτές οι ομάδες πρέπει να δείξουν όσο πιο καθαρά γίνεται τη καταπίεση που υφίσταται ο πρωταγωνιστής ενώ παράλληλα να είναι και όσο πιο ξεκάθαροι οι ρόλοι και η κορύφωση- σύγκρουση των χαρακτήρων. Λύση στην ιστορία που διαδραματίζεται, μέσω των εικόνων, δεν πρέπει να δίνεται. Παράλληλα, βασική επισήμανση της εμπυχωτριάς ήταν ότι η μετάβαση από τη μια εικόνα στην άλλη θα πρέπει να γίνεται ομαλά, παρόλο που οι δράσεις δεν έχουν λόγο.

Στη συνέχεια, καλείται η πρώτη ομάδα να παρουσιάσει τις εικόνες της. Το θέμα που είχε διαλέξει η ομάδα ήταν «*Η ανάθεση ευθυνών τόσο στην οικογένεια όσο και στον χώρο εργασίας*». Στη πρώτη εικόνα, μια γυναίκα βρίσκεται στο σπίτι με τον σύζυγό της, ο οποίος της λέει να κάτσει σπίτι και να κάνει δουλειές. Ωστόσο, η πρωταγωνίστρια φωνάζοντας «*Change! (=αλλαγή)*», αποφασίζει να φύγει και να πάει στη δουλειά της. Λίγο πριν φύγει, ο άντρας της, της αναθέτει μια ευθύνη. Αυτή η ευθύνη συμβολίστηκε από την ομάδα με ένα πολύχρωμο χαρτάκι, το οποίο κόλλησε ο άντρας στο στήθος της πρωταγωνίστριας. Περνώντας στη δεύτερη εικόνα, η πρωταγωνίστρια βρίσκεται στον χώρο εργασίας της και συγκεκριμένα στο γραφείο της στο Πανεπιστήμιο. Εκεί, την περιμένει μια φοιτήτρια, η οποία ενώ έχει αργοπορήσει να παραδώσει την εργασία της, την παρακαλεί να της δώσει άλλη μια προθεσμία και να την περιμένει. Το «*Change! (=αλλαγή)*», που η πρωταγωνίστρια επανέλαβε πιο πάνω αρχίζει να λιγοστεύει και να φθίνει. Η φοιτήτρια καθώς φεύγει από το γραφείο, κολλάει στο στήθος της πρωταγωνίστριας ένα ακόμα πολύχρωμο χαρτάκι, το οποίο δείχνει την αποδοχή ευθυνών και επιπλέον υποχρεώσεων, εκ μέρους της ίδιας.

Τέλος, στη τρίτη εικόνα, η πρωταγωνίστρια βρίσκεται και πάλι στο χώρο του γραφείου της, όπου και συναντά μια συνάδερφο. Η ίδια ζητά μια συμβουλή από τη συνάδερφο για το περιστατικό που προηγήθηκε με την φοιτήτρια. Αυτή της προτείνει να απορρίψει την εργασία και να μη δώσει επιπλέον παράταση χρόνου. Ωστόσο, το «*Change! (=αλλαγή)*» έχει εξαφανιστεί εντελώς, ενώ παράλληλα η συνάδερφος τοποθετεί πολλά ακόμα πολύχρωμα χαρτάκια στο σώμα της πρωταγωνίστριας. Η ίδια αποδέχεται αυτή τη πράξη, χωρίς αντιρρήσεις.

Αφού ολοκληρώθηκαν οι τρεις εικόνες της ομάδας, η εμπυχωτριά καλεί απευθείας την άλλη ομάδα να παρουσιάσει τις δικές της εικόνες. Το θέμα αυτής ήταν «*Ένα Χριστουγεννιάτικο*

τραπέζι –Οικογενειακή μάζωξη». Στην πρώτη εικόνα η πρωταγωνίστρια στέκεται στο κέντρο της σκηνής. Οι συγγενείς μπαίνουν στη σκηνή και αλλάζουν τα ρούχα της, έτσι ώστε να την κάνουν «κομψή» για το δείπνο που ακολουθεί. Η ίδια αρχικά αντιστέκεται, ωστόσο οι συγγενείς την τραβάνε προς τη δεύτερη εικόνα τραγουδώντας το «Merry Christmas». Στη δεύτερη εικόνα η πρωταγωνίστρια στέκεται μπροστά στους συγγενείς, ενώ ακριβώς δίπλα της ο αδερφός της αποφασίζει να φύγει. Οι γονείς τον χαιρετούν. Η πρωταγωνίστρια αντιστέκεται σε αυτή την άδικη απόφαση των γονέων και στη διάκριση που γίνεται μεταξύ τους. Ωστόσο, σιγά-σιγά οι ίδιοι πείθουν την πρωταγωνίστρια να φερθεί «αξιοπρεπώς» και να καλωσορίσει τους συγγενείς που καταφθάνουν στο σπίτι για το Χριστουγεννιάτικο τραπέζι. Παρόλα αυτά, η ίδια έχοντας την επιθυμία να φύγει, κάνει δύο απόπειρες να απομακρυνθεί χωρίς όμως κάποιο αποτέλεσμα.

Όλες αυτές οι σκηνές των ομάδων έγιναν μια φορά χωρίς ήχο και έπειτα επαναλήφθηκαν, ενσωματώνοντας και τον ήχο σε αυτές. Οι ομάδες χρησιμοποιώντας διάφορα υλικά που η εμπυχωτρία είχε φέρει μαζί της, ενσωμάτωσαν και αισθητικά στοιχεία. Στη συνέχεια, η ομάδα των Madalenas σε κύκλο προέβη σε μια γενική αξιολόγηση του εργαστηρίου θέτοντας προβληματισμούς, σκέψεις και συναισθήματα.

Τέλος, η εμπυχωτρία καλεί την ομάδα να παίξουν ένα παιχνίδι, ώστε να κλείσει το εργαστήριο. Ένα άτομο είναι έξω και δίνει οδηγίες. Οι υπόλοιποι σε ζευγάρια, ανάλογα με τις οδηγίες που τους δίνονται καλούνται να ακουμπήσουν δύο ή και παραπάνω σημεία του σώματος τους (πχ: πλάτη με πλάτη, αγκώνας και μύτη κ.α.). Όταν το άτομο που δίνει οδηγίες φωνάζει «vai», πρέπει όλοι να βρουν ένα άλλο ζευγάρι. Όποιος μένει απ' έξω δίνει νέες οδηγίες.

5.3. Τρίτη Συνάντηση 10/11/2015

Το δεύτερο εργαστήριο με την ομάδα των Madalenas διεξήχθη σε έναν άλλο χώρο και συγκεκριμένα σε ένα πολιτιστικό κέντρο μιας άλλης θεατρικής ομάδας. Στόχος της ημέρας εκείνης ήταν η προετοιμασία της ομάδας για την street performance που θα ακολουθούσε στις 25 Νοεμβρίου του 2015, στην πόλη της Bologna. Την ημέρα εκείνη, η οποία έχει οριστεί ως η μέρα κατά της βίας των γυναικών, η ομάδα των Madalenas είχε αποφασίσει να πάρει μέρος στη διαδήλωση – πορεία που θα διεξαγόταν στη πόλη, σε συνεργασία με το δίκτυο των Madalenas από όλο τον κόσμο. Έτσι το εργαστήριο της ημέρας εκείνης ξεκινά με μια συζήτηση μεταξύ των μελών της ομάδας και μιας υπεύθυνης ενός άλλου θεατρικού

οργανισμού, για το Θ.τ.Κ, τον τρόπο λειτουργίας του και τις δράσεις της ομάδας. Στόχος της συζήτησης αυτής ήταν, η ομάδα των Madalenas να αποτελέσει την γέφυρα ένωσης αυτών των ομάδων για την Street performance και τη διαδήλωση που θα ακολουθούσε στις 25 Νοεμβρίου. Έτσι, την ημέρα εκείνη, τα μέλη του εργαστηρίου αυξήθηκαν, καθώς σε αυτά προστέθηκαν διάφορα άτομα είτε προερχόμενα από άλλες ομάδες είτε αυτόνομα.

Αρχικά λοιπόν, σε κύκλο οι συμμετέχουσες γνωρίζονται μεταξύ τους και μοιράζονται τις εμπειρίες και τη σχέση τους με το Θ.τ.Κ. Στην συνέχεια, η ομάδα στέκεται σε κύκλο. Αυτή τη φορά με εμπυχωτρία την Luciana Talamonti, οι συμμετέχουσες καλούνται μια-μια να μπουν στο κέντρο και να πουν το όνομά τους συνδυάζοντάς το με μια κίνηση αλλά και με μια μελωδία, με έναν ρυθμό. Οι υπόλοιπες επαναλαμβάνουν αυτό που είδαν και άκουσαν τρεις φορές.

Έπειτα, η εμπυχωτρία δίνει στον καθένα από έναν αριθμό από το 1 έως το 4. Οι συμμετέχουσες περπατούν στον χώρο και όταν η εμπυχωτρία φωνάζει έναν αριθμό, όσοι έχουν αυτόν τον αριθμό κάνουν ότι λιποθυμούν φωνάζοντας δυνατά ή βγάζοντας μια κραυγή. Οι υπόλοιποι καλούνται να τρέξουν και να προλάβουν να πιάσουν αυτό το άτομο πριν προλάβει να πέσει. Στόχος αυτής της άσκησης ήταν να αυξηθεί η εμπιστοσύνη ανάμεσα στις συμμετέχουσες και να ενδιαφερθεί πραγματικά η μια για την άλλη.

Έπειτα, η ίδια άσκηση επαναλαμβάνεται με διαφορετική οδηγία αυτή τη φορά. Συγκεκριμένα, καλούμαστε να περπατήσουμε στον χώρο και να σκεφτούμε ότι κάποιος δεν μας επιτρέπει να μιλήσουμε. Γιατί δεν μας το επιτρέπει; Πως αισθανόμαστε; Όταν κάποιος αισθανθεί έτοιμος φωνάζει «Io (= «Εγώ») και λιποθυμάει. Οι υπόλοιποι φωνάζοντας «Noi altre (= «Εμείς οι άλλοι») τρέχουν να τον πιάσουν πριν πέσει. Σκοπός όμως όταν φωνάζουμε «Io» δεν είναι να εκφράσουμε τον πόνο ή τον φόβο που νιώθουμε αλλά να δείξουμε ότι έχουμε τη δύναμη, τη φωνή να μιλήσουμε και να αντιδράσουμε σε αυτή τη καταπίεση. Οι υπόλοιποι αντίστοιχα αποτελούν για εμάς τη στήριξη που μας δίνει τη δύναμη να πούμε αυτό που μας καταπιέζει. Ποτέ δεν μπορείς να τα καταφέρεις ολομόναχος άλλωστε όπως μας λέει η εμπυχωτρία.

Με το πέρας αυτής της άσκησης, η εμπυχωτρία εξηγεί στα υπόλοιπα μέλη τον στόχο αυτής της δραστηριότητας αλλά και τον λόγο επιλογής της. Συγκεκριμένα, η ίδια έχοντας γυρίσει από το Διεθνές εργαστήριο των Madalenas, στην Αργεντινή, το περασμένο καλοκαίρι, εξηγεί ότι συμφωνήθηκε μια κοινή δράση – street performance από όλες τις ομάδες Madalenas, που θα είναι αφιερωμένη στην ημέρα εκείνη και τις γυναίκες όλου του κόσμου.

Ειδικότερα, είχε συμφωνηθεί ότι εκείνη την ημέρα όλες οι ομάδες Madalenas θα κάνουν την ίδια performance και την ίδια ακριβώς ώρα σε εξωτερικό κεντρικό σημείο της εκάστοτε πόλης. Με αυτή λοιπόν την εισαγωγή, η Luciana χωρίζει τα μέλη της ομάδας ξανά σε αριθμούς και τα καλεί να περπατήσουν στον χώρο ελεύθερα. Επτά συγκεκριμένα άτομα που έχουν επιλεγεί από πριν καλούνται ένας-ένας και σιγά – σιγά , ο καθένας στον δικό του χρόνο, βγάζοντας μια άναρθρη κραυγή να λιποθυμήσουν. Με κάθε λιποθυμία, οι υπόλοιποι παγώνουν, χωρίς ωστόσο να κοιτούν τα άτομα που βρίσκονται στο πάτωμα. Στο 1^ο , 2^ο και 3^ο άτομο που πέφτει κάτω, οι υπόλοιποι καλούνται να μην αντιδράσουν. Στο 4^ο και 5^ο άτομο, ακούν κάτι αλλά συνεχίζουν να αδιαφορούν. Στο 6^ο άτομο, οι υπόλοιποι σκέφτονται ότι το ίδιο γεγονός-καταπίεση θα μπορούσε να συμβεί και σε αυτούς, με αποτέλεσμα να αρχίζουν σιγά – σιγά να νοιάζονται, κοιτώντας έτσι τα πεσμένα σώματα με την άκρη του ματιού τους. Στο 7^ο και τελευταίο άτομο, οι υπόλοιποι επιτέλους αρχίζουν να νοιάζονται πραγματικά. Κοιπιούνται μεταξύ τους και έτσι ξεκινά ένα τραγούδι μεταξύ τους. Τα άτομα που είναι όρθια, καλούνται τώρα να πάνε αργά (τραγουδώντας παράλληλα) να σηκώσουν, να βοηθήσουν δηλαδή τα άτομα που βρίσκονται στο πάτωμα. Τους αγκαλιάζουν, τους χαϊδεύουν και νοιάζονται για αυτούς πραγματικά και ουσιαστικά. Σιγά – σιγά τους αφήνουν να πάρουν τον δρόμο τους και όλοι μαζί τραγουδάμε το χαρακτηριστικό τραγούδι των Madalenas, το οποίο έχει γραφτεί από την ίδια την Barbara Santos, στην αρχή της δημιουργίας της ομάδας Madalenas. Στη συνέχεια, η εμπυχωτρία καλεί μια ομάδα πέντε ατόμων ένας - ένας να φωνάξουν αυτή τη φορά «Io» (=Εγώ), όπως ακριβώς και στη προηγούμενη άσκηση, και να κάνουν ότι λιποθυμούν. Οι υπόλοιποι, τρέχουν να πιάσουν το άτομο που είναι έτοιμο να πέσει στο πάτωμα, φωνάζοντας όλες μαζί «Noi tutte» (=Εμείς όλες) και όχι «Noi altre» (=Εμείς οι άλλες), όπως προηγουμένως, δείχνοντας έτσι ότι σε αυτή τη προσπάθεια αλλαγής είμαστε όλες μαζί και όχι η καθεμία μόνη της. Τα πέντε άτομα που καλούνται να φωνάξουν, όσο περνάει ο χρόνος αυξάνουν τον ρυθμό τους, δημιουργώντας έτσι μεγαλύτερη ένταση στη διαδικασία. Καθώς οι ίδιες πάνε να πέσουν, τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας αυξάνουν και αυτές αντίστοιχα τον ρυθμό του τραγουδιού , με αποτέλεσμα και αυτό να γίνεται με τη σειρά του πιο δυναμικό. Έπειτα από αυτό, όλες μαζί καλούμαστε, χρησιμοποιώντας το σώμα μας σαν μουσικά κρουστά όργανα, να τραγουδήσουμε ένα ρυθμικό κομμάτι, περπατώντας και κοιταζόμενες όλες στα μάτια. Σιγά-σιγά γινόμαστε ένα, μια μάζα και τα χέρια μας μεταμορφώνονται σε κλαδιά δέντρου. Παράλληλα, αλλάζει και το μουσικό κομμάτι και το προηγούμενο ρυθμικό μοτίβο μετατρέπεται σιγά-σιγά στο επίσημο τραγούδι των Madalenas. Τέλος, η street performance, ολοκληρώνεται με μια ερώτηση προς τον κόσμο-κοινό «Noi tutti?» (=Όλοι μαζί»). Η

ερώτηση αυτή που τίθεται από όλες τις συμμετέχουσες στο κοινό που παρακολουθεί, μπορεί να έχει ύφος θαυμασμού, απορίας ή οτιδήποτε άλλο νιώθει εκείνη τη στιγμή το κάθε μέλος. Στόχος της ήταν να ενσωματώσει το κοινό σε αυτή τη διαδικασία, να προβληματίσει και να τους εμπλέξει σε αυτό το καίριο ερώτημα που τίθεται.

Έτσι ολοκληρώθηκε και η δεύτερη συνάντηση της ομάδας Madalenas. Η ομάδα επανέλαβε εκείνη την ημέρα για ακόμα μια φορά την performance και έπειτα έκλεισε με ένα παιχνίδι χαλάρωσης, ώστε τα άτομα να αποφορτιστούν, καθώς κάποια από αυτά είχαν συναισθηματικά φορτιστεί σε μεγάλο βαθμό. Η ομάδα λίγο πριν τον χαιρετισμό, τραγούδησε για ακόμα μια φορά το τραγούδι των Madalenas και έπειτα καθόρισε το επόμενο ραντεβού στις 22 Νοεμβρίου 2015, τρεις μέρες πριν από την τελική street performance, στη πόλη της Bologna.

5.4 Τέταρτη Συνάντηση 22/11/2015

Στις 22 Νοεμβρίου, λίγες μέρες πριν πραγματοποιηθεί η street performance στην πόλη της Bologna, η ομάδα των Madalenas συναντήθηκε ξανά 11:00 το πρωί μέχρι 18:00 το απόγευμα, τόσο για να οργανώσει τις τελευταίες λεπτομέρειες όσο και για να κάνει πρόβες. Από τις 11:00 μέχρι τις 14:00, τα μέλη της ομάδας κάνουν μια συζήτηση για την οργάνωση και τα τελικά μέλη της ομάδας που θα συμμετάσχουν στην performance καθώς στη σημερινή μας συνάντηση κάποια καινούργια πρόσωπα εξέφρασαν την επιθυμία τους να συμμετάσχουν. Έτσι λοιπόν, η Luciana ως εμπυχώτρια επέλεξε να κάνουμε μια μικρή αναδρομή στο εργαστήριο που είχε προηγηθεί στις 25/10/2015 αλλά και αυτό στις 10/11/2015, έτσι ώστε τα καινούργια μέλη να μπορέσουν να ενσωματωθούν πιο γρήγορα και αποτελεσματικά στη διαδικασία. Γύρω στις 14:23, ξεκινήσαμε τη προθέρμανση για τη πρόβα που θα ακολουθούσε με το τραγούδι των Madalenas. Αρχικά λοιπόν παίξαμε ένα παιχνίδι με ονόματα ενώ στη συνέχεια, ακολούθησε ένα παιχνίδι εικόνων. Συγκεκριμένα, μας ζητήθηκε, ανάλογα με τη λέξη που ακούμε να κατασκευάσουμε μια παγωμένη εικόνα. Οι λέξεις που ειπώθηκαν ήταν οι εξής: «Donna= γυναίκα», «Sono qui=είμαι εδώ», «Sentire=Αισθάνομαι», «Residenza=Κατοικία». Στη συνέχεια, η εμπυχώτρια καλεί τις συμμετέχουσες να ενώσουν τις εικόνες τους ανάλογα με τις δικές τους σκέψεις και συναισθήματα, ενώ οι υπόλοιποι καλούνται να δώσουν τίτλους.

Στη συνέχεια, η εμπυχώτρια μας καλεί να σταθούμε σε κύκλο με τη πλάτη μας στο εσωτερικό του. Έπειτα, η ίδια λέει μια λέξη και συγκεκριμένα τη λέξη «Nosotras=Νοί

tutte=Εμείς όλες» και εμείς θα πρέπει με κλειστά μάτια να νιώσουμε αυτή τη λέξη και όποτε αισθανθούμε έτοιμες να γυρίσουμε προς τον κύκλο και να σχηματίσουμε μια εικόνα σχετική με τη λέξη που ακούσαμε. Αφού όλοι γύρισαν προς το εσωτερικό του κύκλου, η εμπυχώτρια μας είπε να ανοίξουμε τα μάτια μας και να κοιτάξουμε γύρω μας τις εικόνες των υπολοίπων. Στη συνέχεια, καλούμαστε όλες μαζί να δώσουμε αρχικά ρυθμό στην εικόνα μας, έπειτα κίνηση και στη συνέχεια ήχο. Οι εικόνες έπειτα ενώνονται ανάλογα με την επιλογή των ατόμων και τώρα όλοι μαζί κάνουν ρυθμό, κίνηση και ήχο αλλά χωρίς ομιλία. Στη συνέχεια, η εμπυχώτρια καλεί δυο συμμετέχουσες ανάλογα με τις εικόνες τους, οι οποίες είχαν ενωθεί, να κατασκευάσουν μια ιστορία και να την δείξουν με κίνηση. Οι υπόλοιπες δίνουν πιθανούς τίτλους. Κάποιοι τίτλοι που ακούστηκαν ήταν «I stand for my rights=Διεκδικώ τα δικαιώματά μου», «Power=Δύναμη», «When we are together=Όταν είμαστε μαζί», «We have the power=Έχουμε τη δύναμη».

Με το πέρας αυτής της άσκησης, η εμπυχώτρια καλεί όλες τις συμμετέχουσες να πουν τη γνώμη τους για τη λέξη «Noi tutte = όλες μαζί», να πουν τι σημαίνει για τις ίδιες και να εκφράσουν τα συναισθήματά τους. Παράλληλα, οι συμμετέχουσες μέσα από αυτή τη διαδικασία εξέθεσαν την άποψη τους για την performance που θα ακολουθούσε και τον τρόπο με τον οποίο θα ήθελαν να εξελιχθεί. Ακούστηκαν πολλές απόψεις ενώ παράλληλα τέθηκαν και γνώμες για τον τρόπο διεξαγωγής της performance. Συγκεκριμένα, ακούστηκαν οι φράσεις: «Υπάρχουν πολλοί τρόποι που μπορείς να συμπεριφερθείς. Ξέρω ότι είμαστε όλοι πολύ διαφορετικοί, αλλά για εμένα η λέξη Noi tutte =Όλες μαζί σημαίνει ότι είμαστε ανοιχτοί να συναντήσουμε και να συναναστραφούμε με διαφορετικούς ανθρώπους και να τους εμπλέξουμε σε αυτή τη διαδικασία». Ακόμα ακούστηκε: «Είμαστε όλοι μαζί. Μπορεί όμως οι υπόλοιποι που θα παρακολουθούν τη performance, να μην είναι έτοιμοι να εισέλθουν σε αυτή τη διαδικασία. Πως θα τα καταφέρουμε;» ή «Το σημαντικό είναι να χαμογελάς και να προσεγγίζεις έτσι τον κόσμο. Το σώμα πρέπει να είναι ενεργό ανά πάσα στιγμή, με ένταση και δύναμη».

Έπειτα, από αυτή τη συζήτηση είχε έρθει η ώρα για πρόβα. Οι συμμετέχουσες είχαν ενεργοποιηθεί, ζεσταθεί και ήταν έτοιμες να προχωρήσουν. Η πρόβα διήρκεσε περίπου δυο ώρες και έπειτα, τα μέλη ανανέωσαν το ραντεβού τους για τις 25 Νοεμβρίου όταν θα διεξαγόταν και η τελική street performance.

5.5 Πέμπτη Συνάντηση 25/10/2015

Η πέμπτη και τελευταία συνάντησή μας με την ομάδα Μανταλένας της Μπολόνια, έγινε την 25^η Νοεμβρίου, παγκόσμια μέρα κατά της βίας των γυναικών. Συγκεκριμένα, εκείνη τη μέρα, η ομάδα σε συνεργασία με όλες τις ομάδες των Μανταλένας στον κόσμο, όπως προαναφέρθηκε, είχε αποφασίσει να κάνει την *street performance*, στα πλαίσια μιας διαδήλωσης που είχε κανονιστεί, μια παράσταση που οργάνωνε σε όλες τις προηγούμενες συναντήσεις της. Ειδικότερα, είχε αποφασιστεί ότι η πορεία θα ξεκινούσε από ένα κεντρικό σημείο της πόλης (στα τρένα), όπου και θα γινόταν η πρώτη παρουσίαση της *performance*. Στη συνέχεια, η πορεία θα ανέβαινε τον πιο κεντρικό δρόμο της Μπολόνια διαδηλώνοντας, και στα μέσα της διαδρομής θα γινόταν για 2^η φορά η *performance*. Τέλος, η πορεία θα κατέληγε στη κεντρική πλατεία της πόλης όπου και θα γινόταν για τελευταία φορά η *street performance*, ώστε να τη δουν όσοι περισσότεροι άνθρωποι ήταν πιθανό. Έτσι και έγινε, στη διαδήλωση συμμετείχαν εκτός από τις ομάδες των Μανταλένας, διάφοροι άλλοι οργανισμοί και κοινωνικές ομάδες, όπως οργανισμοί λεσβιών και φεμινιστριών κ.α. Η διαδήλωση ξεκίνησε αρχικά με κάποια συνθήματα κατά του πατριαρχισμού, της διάκρισης φύλων και άλλων στερεοτύπων της Δυτικής κοινωνίας, και στη συνέχεια η ομάδα των Μανταλένας, παρουσίασε για πρώτη φορά αυτό που είχαν ετοιμάσει. Η πορεία ξεκίνησε να κινείται προς το κεντρικό δρόμο της Μπολόνια, φωνάζοντας και διαδηλώνοντας κατά τη βία των γυναικών. Όταν φτάσαμε στα μέσα του δρόμου, μπροστά από μια κεντρική εκκλησία, η ομάδα μας επανέλαβε τη *performance*, ακόμα πιο δυνατά αυτή τη φορά. Τελικά, η πορεία κατέληξε στη κεντρική πλατεία της πόλης, όπως ακριβώς είχε συμφωνηθεί όπου και διεξήχθη για τελευταία φορά η *performance* της ομάδας Madalenas. Καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας, τα μέλη ήταν δυνατά και αποτελούσαν μια φωνή. Ο κόσμος από την άλλη, φαινόταν να συμμετέχει σε αυτή τη προσπάθεια. Οι άνθρωποι που περνούσαν, στέκονταν και παρακολουθούσαν με προσοχή τι γινόταν. Φάνηκε πραγματικά ότι η *performance*, κατάφερε να τραβήξει τα βλέμματα και το ενδιαφέρον των περαστικών. Ωστόσο, αυτό που έλειπε από την διαδήλωση, κατά τη γνώμη μου, ήταν η ψυχή και η σύνδεση με τις υπόλοιπες ομάδες που συμμετείχαν στη πορεία. Ήταν σχεδόν όλες γυναίκες που διαδήλωναν με τον ίδιο στόχο, για τον ίδιο λόγο, τα ίδια ιδανικά και για τις ίδιες κοινωνικές αλλαγές. Ωστόσο, έπειτα από συζητήσεις μεταξύ των μελών της ομάδας Μανταλένας, φάνηκε ότι αυτό που τους έλειπε ήταν η κοινή «γλώσσα» με κάποιους από τους οργανισμούς, που συμμετείχαν σε αυτή τη προσπάθεια. Ένωσαν δηλαδή, ότι κάποιες φορές αναπαράγονταν και ακούγονταν κενά σλόγκαν. Ωστόσο, η σημερινή ημέρα

αποτέλεσε για όλους μας ένα ακόμα «μάθημα» και μια ακόμη σημαντική εμπειρία σχετικά με τη πορεία που πρέπει να τραβήξουν οι γυναίκες σαν σύνολο και τη δουλειά που πρέπει να γίνει από όλους μας, ώστε να επιτευχθεί μια πραγματική κοινωνική αλλαγή.

Κεφάλαιο 6^ο: Ευρήματα έρευνας

Μέσω της ποιοτικής ανάλυσης των ερευνητικών δεδομένων, διαπιστώθηκαν και παρατηρήθηκαν ορισμένα χαρακτηριστικά της ομάδας των Μανταλένας, τα οποία καθορίζουν τη πορεία και την εξέλιξη τους ως πολιτική, κοινωνική και θεατρική ομάδα, και που αναλύονται παρακάτω.

Συγκεκριμένα, όπως αναφέρθηκε, η ερευνήτρια χρησιμοποίησε τόσο τη συμμετοχική παρατήρηση στα εργαστήρια των Μανταλένας της Μπολόνια, και την καταγραφή σε προσωπικό ημερολόγιο, πραγματοποιώντας παράλληλα δύο συνεντεύξεις σε εμψυχώτρια και μέλος της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια, ενώ παράλληλα, μοίρασε ερωτηματολόγια σε μέλη και εμψυχώτριες των ομάδων Μανταλένας της Μπολόνια, αλλά και του υπόλοιπου κόσμου. Η ερευνήτρια επέλεξε τις συγκεκριμένες μεθόδους, προκειμένου μέσω του συνδυασμού τους, να επιφέρει μεγαλύτερη αξιοπιστία και εγκυρότητα στην έρευνά της αλλά και για να συλλέξει όσα περισσότερα στοιχεία μπορούσε για τη συγκεκριμένη ομάδα. Δυστυχώς, από τα ερωτηματολόγια που στάλθηκαν, επιστράφηκαν μόνο τρία, δύο από μέλη της ομάδας της Μπολόνια, και ένα από την εμψυχώτρια της ομάδας Μανταλένας του Νεπάλ. Η παρούσα έρευνα συνέπεσε με τη διοργάνωση ενός Φεστιβάλ των Μανταλένας στην Ισπανία, με αποτέλεσμα η πλειονότητα των γυναικών να μην έχει το χρόνο να ασχοληθεί με τη συμπλήρωση των ερωτηματολογίων. Ωστόσο, η εμψυχώτρια, προκειμένου να συλλέξει όσες περισσότερες πληροφορίες μπορούσε, χρησιμοποίησε στην έρευνά της και άτυπες συζητήσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη παραμονή της στην Ιταλία, μεταξύ της ίδιας και ατόμων (μελών και εμψυχώτριας) της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια. Μέσω αυτών των εργαλείων και των αναλύσεων τους, φάνηκε ότι οι ομάδες των Madalenas αποτελούν μια πολύ καινούργια διαδικασία, μια διαδικασία εξερεύνησης του εαυτού, της κοινωνικής θέσης και των καταπιέσεων της γυναίκας, έναν χώρο για εκτεταμένη έρευνα, μια διαδικασία χωρίς σαφείς στόχους και βήματα κάθε φορά. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, τα εργαστήρια των Μανταλένας να στηρίζονται και να εξελίσσονται με βάση τις προσωπικές ιστορίες, αφηγήσεις και ουσιαστικά τις ζωές των συμμετεχόντων, και μέσω όλων αυτών να καθορίζονται κάθε φορά οι στόχοι και οι προσανατολισμοί των εργαστηρίων τους. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι το Θέατρο του Καταπιεσμένου, βασίζεται στα προσωπικά βιώματα και τις εμπειρίες των συμμετεχόντων, μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι οι

ομάδες των Μανταλένας επιτυγχάνουν αυτό το σκοπό, αφού αποτελούν μια πολύ πρόσφατη προσπάθεια δημιουργίας μιας γυναικείας κοινότητας, η οποία τώρα πρωτοανακαλύπτει τις ανάγκες, τους προσανατολισμούς και στόχους της, που στηρίζονται και καθορίζονται βέβαια και από το αντίστοιχο κοινωνικό πλαίσιο. Ενδιαφέρον μάλιστα, παρουσιάζει και η διαφοροποίηση των ομάδων Μανταλένας της Δυτικής κοινωνίας με αυτή του Νεπάλ, γεγονός που αναλύεται παρακάτω. Αυτό που ψάχνουν οι γυναίκες μέσω της ομάδας Μανταλένας είναι να ανακαλύψουν ποιο είναι το κοινό τους σημείο σαν γυναίκες, και ποιο όχι. Εκεί κρύβεται και όλη η ουσία, όπως χαρακτηριστικά, ανέφερε και η εμπυχωτρία της ομάδας της Μπολόνια. Το πιο δυνατό εργαλείο που έχουν στα χέρια τους αυτές οι γυναίκες είναι το θέατρο και η αισθητική του. Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι και το κλειδί για τη διαδικασία εξερεύνησης του εαυτού τους, τη τοποθέτησή τους στη κοινωνία και φυσικά την έκθεση των προσανατολισμών τους στο ευρύ κοινό. Μέσω του θεάτρου οι γυναίκες, έχουν την ευκαιρία να εκφραστούν, να ανακαλύψουν πράγματα για τον εαυτό τους και τους άλλους, τη θέση της γυναίκας και των ίδιων στη κοινωνία ακόμα και να συνειδητοποιήσουν πράγματα, ιδέες, και πεποιθήσεις που κρύβονται βαθιά μέσα τους. Μέσω του θεάτρου, οι ίδιες έχουν τη δυνατότητα να αποκαλύψουν ή να δημιουργήσουν το πλαίσιο στο οποίο θα μπορέσουν να γίνουν πιο συνειδητοποιημένες. Ενδιαφέρον μάλιστα παρουσιάζει και το γεγονός ότι με τη χρήση των παγωμένων εικόνων στα εργαστήρια των Μανταλένας στη Μπολόνια, οι γυναίκες μόνο και μόνο κοιτάζοντας τις εικόνες των άλλων, κατάφερναν να δουν σχεδόν πάντοτε τον εαυτό τους μέσα σε αυτές. Φάνηκε δηλαδή ότι το θέατρο για τις ίδιες αποτελεί μια διαδικασία μεταμόρφωσης, μια διαδικασία μέσω της οποίας η κάθε μια έχει τη δυνατότητα να δει τον εαυτό της από την οπτική των άλλων. Κάθε φορά, το θέατρο αποτελεί το μέσο, μέσω του οποίου οι γυναίκες των Μανταλένας εκφράζουν τον εαυτό τους, κοινωνικά, σεξουαλικά, πολιτικά, και το εκθέτουν στο κόσμο. Τότε οι Μανταλένας έχουν πετύχει. Είναι μάλιστα ενδιαφέρον ότι στη street performance που έγινε από την ομάδα Μανταλένας την 25^η Νοεμβρίου, οι γυναίκες, σύμφωνα με τις προσωπικές τους μαρτυρίες, δεν ένιωσαν απολύτως άνετα με αυτή, καθώς δεν ήταν κάτι το οποίο πήγασε από τη προσωπική τους δουλειά, από τις εμπειρίες, τα βιώματα, τις ιδέες, τις σκέψεις και τα συναισθήματα τους αλλά ουσιαστικά αποτελούσε μια προσυμφωνημένη παράσταση, που θα γινόταν από όλες τις Μανταλένας στον κόσμο ως διαμαρτυρία για την γυναικεία βία (25^η Νοεμβρίου= Ημέρα κατά της βίας των γυναικών). Για τις Μανταλένας στόχος δεν είναι να κατασκευάσουν και να παρουσιάσουν μια τέλεια αισθητικά και σκηνοθετημένη παράσταση, αλλά να εκφραστούν, να δουν τον εαυτό τους σε αυτό που

κάνουν, να μιλήσουν για τις γυναικείες καταπιέσεις, να βρουν αυτά που τις χωρίζουν και τις ενώνουν και να εμβαθύνουν περαιτέρω μέσα στη μεθοδολογία του Θ.τ.Κ.

Επιπλέον, μέσω των συνεντεύξεων και των ερωτηματολογίων, φάνηκε ότι όλα τα άτομα που συμμετέχουν στις Μανταλένας, εμπυχώτριες και μέλη, είχαν ήδη ασχοληθεί στο παρελθόν με το Θ.τ.Κ και τη μεθοδολογία του. Το ερώτημα λοιπόν που προκύπτει από αυτό είναι το κατά πόσο μπορούν γυναίκες με εντελώς διαφορετικό προσανατολισμό να συμμετάσχουν σε μια τέτοια ομάδα και αν πράγματι το Θ.τ.Κ μπορεί στη πράξη να είναι τόσο ανοιχτό όσο υποστηρίζεται στη θεωρία. Είναι μάλιστα εντυπωσιακό ότι η ομάδα Μανταλένας στη Μπολόνια, από τη στιγμή που αποφάσισαν να ανοίξουν την ήδη υπάρχουσα ομάδα ώστε να προστεθούν σε αυτή καινούργια μέλη, που πιθανόν να προέρχονται από άλλα περιβάλλοντα, άρχισε να έχει διάφορα προβλήματα οργάνωσης και όχι μόνο. Πάνω σε αυτό η εμπυχώτρια της ομάδας, υποστηρίζει ότι τα άτομα θα έπρεπε να είναι γνώστες του αντικειμένου και της μεθοδολογίας του Θ.τ.Κ και δεδομένου ότι είναι πολύ δύσκολο να στηθεί μια ομάδα, ιδιαίτερα από το μέρος του οργανωτή, εμπυχωτή, ένα άνοιγμα θα μπορούσε να επιφέρει καταστροφή της προηγούμενης προσπάθειας. Η ίδια θεωρεί από την εμπειρία της, ότι είναι πολύ εύκολο ένα άτομο να εντυπωσιάζεται στην αρχή αλλά έπειτα να ανακαλύψει ότι δεν είναι ακριβώς αυτό που ψάχνει. Για αυτό το λόγο, η Giulia Allegrini, θεωρεί ότι καλό θα ήταν πριν κάποιος εισέλθει σε μια τέτοια ομάδα, να παρακολουθήσει πρώτα μια παράσταση, να συμμετάσχει σε ένα εργαστήριο και έπειτα να αποφασίσει αν θέλει να συνεχίσει. Σύμφωνα, με ένα μέλος της ομάδας της Μπολόνια, όταν η ομάδα άνοιξε για να προστεθούν νέα μέλη, χάθηκε το «εμείς» που με δυσκολία είχαν φτιάξει οι προηγούμενες γυναίκες, αφού δικαιολογημένα, η δυναμική της ομάδας άλλαξε. Για την ίδια, σημαντικό ρόλο στη διατήρηση και ανάπτυξη μιας τέτοιας ομάδας, όπως είναι οι Μανταλένας, είναι η ύπαρξη και η αναγνώριση ενός και μόνο εμπυχωτή – δημοκρατικού αρχηγού, όπως η ίδια την ονομάζει. Με λίγα λόγια, ο ρόλος του εμπυχωτή είναι πολύ σημαντικός για την σταθερότητα, την εξέλιξη και τη διατήρηση της ομάδας. Σύμφωνα με τις απαντήσεις της Giulia Allegrini, εμπυχώτρια της ομάδας Μανταλένας στη Μπολόνια, φαίνεται ότι η ίδια δίνει μεγάλο βάρος στις ίδιες τις γυναίκες-μέλη της ομάδας, αξιοποιώντας τις πιθανές απαντήσεις, σκέψεις και ιδέες τους. Πάντοτε η ίδια, προσπαθεί να εξισορροπήσει τις συγκρούσεις που μπορεί να προκύψουν και να κάνει καλές και εύστοχες ερωτήσεις, διότι μόνο μέσα από αυτές μπορεί να ανοίξει μια καινούργια διαδικασία. Με βάση το προσωπικό ημερολόγιο του ερευνητή, φάνηκε ότι η ξεκάθαρη ιδιότητα του εμπυχωτή είχε μεγάλη σημασία για την ομάδα, καθώς, στο εργαστήριο, το οποίο εμπύχωσε

έκτακτα η Luciana Talamonti, προκειμένου να δείξει τη street performance, τα μέλη φάνηκε ότι έχασαν το προσανατολισμό τους και δεν ένιωθαν άνετα σε αυτό το περιβάλλον. Δηλαδή, όχι μόνο έκαναν κάτι το οποίο δεν σήμαινε κάτι για τις ίδιες, αλλά παράλληλα, όπως οι ίδιες εκμυστηρεύτηκαν αργότερα, ένιωθαν άσχημα που η αρχηγός τους δεν ήταν παρούσα. Είναι λοιπόν, όπως και σε όλες τις θεατρικές-κοινωνικές ομάδες, βασική η ιδιότητα του εμπυχωτή και ο ξεκάθαρος ρόλος του, και ειδικά σε μια τέτοια ομάδα, η οποία τώρα πρωτοανακαλύπτει τις δυναμικές, τις ανάγκες, τους στόχους, τις κατευθύνσεις και τις προσεγγίσεις της.

Επιπλέον, τόσο από τις συνεντεύξεις, όσο και από τα ερωτηματολόγια φάνηκε ότι οι ομάδες των Μανταλένας αποτελούν μια διαδικασία εντατικής δουλειάς, μια διαδικασία που προϋποθέτει θα λέγαμε συνέπεια και ευθύνη από όλα τα μέλη της. Δεδομένου ότι στόχος τους δεν είναι η τελική παράσταση, αλλά μια συνεχόμενη εσωτερική διαδικασία – εξερεύνηση, οι τακτές συναντήσεις, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι απαραίτητες. Ωστόσο, φάνηκε ότι αυτός ήταν και ένας από τους κύριους λόγους, για τους οποίους η ομάδα των Μανταλένας στη Μπολόνια, περνούν τη δεδομένη στιγμή μια κρίση. Αυτό συμβαίνει διότι κάποια από τα μέλη αισθάνονται αυτή την ανάγκη για τακτές συναντήσεις, ενώ άλλα λόγω των επαγγελματικών και προσωπικών υποχρεώσεων νιώθουν κάποιες φορές, πίεση να ασκείται μέσα από την ομάδα. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι η εξισορρόπηση, της επαγγελματικής, προσωπικής και ακτιβιστικής αυτής προσπάθειας για τις γυναίκες, κάποιες φορές φαίνεται δύσκολη. Ίσως και πάλι θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι κοινωνικοί ρόλοι που έχουν αναλάβει, ακόμα και οι γυναίκες των Μανταλένας, είναι τόσοι πολλοί, που δυσκολεύονται να τους διαχειριστούν, ακόμα και αν είναι αυτό που ακριβώς προσπαθούν οι ίδιες να καταρρίψουν.

Παράλληλα, με βάση τις προσωπικές καταγραφές της ερευνήτριας, φάνηκε ότι η ομάδα των Μανταλένας και τα εργαστήρια τους αποτελούν μια πολύ ξεχωριστή και μοναδική διαδικασία, και αυτό γιατί οι ανάγκες των γυναικών είναι τόσο διαφορετικές από άλλες κοινωνικές ομάδες, στη σύγχρονη κοινωνία. Αυτό είναι άλλωστε και το σημείο εξερεύνησής τους, να ανακαλύψουν δηλαδή ποιες είναι οι ανάγκες τους στο κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό τους πλαίσιο. Τα βήματα που ακολουθούν οι ομάδες Μανταλένας, θα μπορούσαν με ευκολία να προσαρμοστούν σε άλλες κοινωνικές ομάδες, αφού η κυρίαρχη λέξη «καταπίεση» ενυπάρχει παντού, αλλά όχι αυτούσια.

Ένα άλλο σημαντικό εύρημα που προέκυψε μέσα από τη συνέντευξη και το προσωπικό ημερολόγιο της ερευνήτριας, είναι η δυσκολία που παρατηρήθηκε από τα μέλη της ομάδας Μανταλένας, της Μπολόνια να μεταφράσουν μια προσωπική τους διαδικασία σε κοινωνική-συλλογική. Συγκεκριμένα, όταν χρησιμοποιήθηκε το Ουράνιο Τόξο των Επιθυμιών²⁷, από την εμπυχώτρια της ομάδας, παίρνοντάς το από τη ψυχολογική σκοπιά, κάποια από τα μέλη της ομάδας έκλαψαν, ενώ κάποια άλλα αισθάνθηκαν άβολα με αυτή τους την αντίδραση και αντιστάθηκαν σε αυτή τη τεχνική. Γι' αυτό το λόγο είναι πολύ σημαντική η υπενθύμιση ότι η ομάδα δεν αποσκοπεί στο να μελετήσει μια συγκεκριμένη προσωπική σχέση αλλά να δει παρόμοιες καταστάσεις - καταπίεσεις στη κοινωνία. Ωστόσο, πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει η διαφοροποίηση των ομάδων της Μπολόνια με αυτή του Νεπάλ, καθώς σύμφωνα με τις απαντήσεις της εμπυχώτριας του Νεπάλ, φάνηκε ότι τα μέλη έχουν μιλήσει μεταξύ τους για όλα τα είδη βίας που έχουν βιώσει, έχουν μοιραστεί ιστορίες βιασμού, έχουν προκαλέσει η μια την άλλη, έχουν αναθεωρήσει νόρμες με τις οποίες έχουν γεννηθεί και έχουν κλάψει όλες μαζί. Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε, είτε ότι το περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί στην ομάδα του Νεπάλ είναι πιο ασφαλές και υποστηρικτικό, είτε ότι ο φόβος και η δυσκολία να μεταφράσουν τα άτομα τα προσωπικά ζητήματα σε κοινωνικά συμβαίνει περισσότερο στα δυτικά ζητήματα και προβλήματα. Ενδιαφέρον μάλιστα παρουσιάζει το γεγονός, ότι τη δεύτερη αυτή άποψη είχε και ο ίδιος ο Boal, όταν πρώτη φορά αναγνώρισε αυτό το γεγονός στην Ευρώπη, όταν δούλεψε με μια ομάδα ηθοποιών.

Επιπλέον, μέσω της σύγκρισης των απαντήσεων της γυναίκας από το Νεπάλ και των γυναικών από την Ιταλία, ως προς τις δυσκολίες που συναντούν σαν ομάδα, φάνηκε ότι οι δυσκολίες των μεν (Ιταλίδων), ήταν ως προς το οργανωτικό κομμάτι, δηλαδή τις ώρες και τις ημέρες συνάντησής τους, ενώ αντίθετα η ομάδα από το Νεπάλ, είχε να ξεπεράσει ουσιαστικά και έντονα καταπιεστικά εμπόδια που προέκυπταν από την πατριαρχική κοινωνία, στην οποία ζουν. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τα λεγόμενα της Julia Scharinger, η τέχνη στο Νεπάλ και η θεατρική σκηνή κυριαρχείται από την ανδρική ηγεσία και τοποθετείται μέσα σε μια βαθιά πατριαρχική και αποκλειστική, περιχαρακωμένη κοινωνία. Υπάρχουν δηλαδή φωνές, που πιστεύουν ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να παράγουν καλλιτεχνική δουλειά από μόνες τους και οι θηλυκοί χαρακτήρες του θεάτρου και του κινηματογράφου του Νεπάλ συνήθως ακολουθούν στερεότυπα της «μητέρας», της

²⁷ Για την αναλυτικότερη παρουσίαση της παραπάνω τεχνικής βλ. Κεφάλαιο 1^ο «Το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας σελ: 24

«βασίλισσας», και των «πορνών». Πολλοί συνάδερφοί τους άνδρες έχουν αισθανθεί έντονα ανασφαλείς και ανταγωνιστικοί προς στις δικές τους ταυτότητες και οπτικές από ομάδες γυναικών ηθοποιών και ακτιβιστών, που μιλούν μόνο για τις δικές τους ιδέες, και εμπειρίες. Έχουν χρειαστεί σύμφωνα με την ίδια συνεχείς και μεγάλες προσπάθειες για να χτιστεί και να δημιουργηθεί η υποστήριξη και ο διάλογος σε αυτές τις αμφισβητήσεις. Ενώ κάποιοι άνδρες συνάδερφοι τους, τις έχουν υποστηρίξει, ακόμα υπάρχουν και φωνές συναδέρφων τους που αναπαράγουν τον σεξισμό και τον πατριαρχισμό του ηγετικού μέρους της κοινωνία του Νεπάλ. Είναι εντυπωσιακή η διαφοροποίηση στα προβλήματα, ανάμεσα στην ομάδα της Δυτικής κοινωνία και αυτή του Νεπάλ, αφού η μεν περιορίζεται στην έλλειψη συνέχειας των εργαστηρίων και των οργανωτικών προβλημάτων ενώ η δε έχει να αντιμετωπίσει σκληρά, βαθιά ριζωμένα και καταπιεστικά ζητήματα.

Παράλληλα, μέσα από τις απαντήσεις των ερωτώμενων, φάνηκε ότι όλες οι ομάδες των Μανταλένας, όσο διαφορετικές και αν είναι οι ίδιες, η κοινωνία, το πολιτιστικό, οικονομικό και πολιτιστικό τους πλαίσιο, τα είδη των καταπιέσεων, με τα οποία ασχολούνται είναι σχεδόν ίδια. Συγκεκριμένα, όλες οι ομάδες, στα εργαστήρια τους καταπιάνονται με τον καθημερινό σεξισμό της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, την ανισότητα στον εργασιακό τους χώρο, τη σεξουαλική και φυλετική βία αλλά και τον σεξισμό και την ανισότητα που αντιμετωπίζουν στη θεατρική σκηνή. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συμπεράνουμε ότι παρόλο που οι γυναίκες μεταξύ τους διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό, ταυτόχρονα, οι ανισότητες και οι καταπιέσεις που υφίστανται είναι ένα οικουμενικό φαινόμενο, ένα φαινόμενο που ξεκινά ήδη από τη Γένεση της Εύας, και επεκτείνεται σε όλους τομείς, αφού ενισχύεται από την ανδροκρατούμενη και πατριαρχική κοινωνία.

Επιπλέον, παρατηρήθηκε, μέσα από τις καταγραφές της ερευνήτριας στο προσωπικό ημερολόγιο, ότι η ομάδα των Μανταλένας της Μπολόνια, καταπιάνεται συχνά με ζητήματα καταπίεσης μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο. Ωστόσο, καθώς το πιο σύνηθες μοντέλο οικογένειας είναι αυτό με μια γυναίκα, έναν άνδρα και τα παιδιά, η ομάδα δεν ασχολείται εύκολα με άλλα μοντέλα, όπως αυτό μιας μόνης γυναίκας, ή μιας γυναίκας μόνης με ένα παιδί, ή τη σχέση μεταξύ δυο γυναικών. Σύμφωνα με τις απαντήσεις, μιας από τις συμμετέχουσες της ομάδας, φάνηκε ότι στην ομάδα υπάρχει ένας φόβος, ένας δισταγμός για τα διαφορετικά μοντέλα, ίσως επειδή δεν τις αφορά άμεσα. Ωστόσο, το γεγονός αυτό είναι άξιο προς εξερεύνηση, καθώς θεωρητικά, μέσα στο πλαίσιο των Μανταλένας, οι γυναίκες προσπαθούν να αναθεωρήσουν και να αλλάξουν τη κοινωνική θέση της γυναίκας, να ενισχύσουν την ελευθερία επιλογής τους, αλλά και να καταρρίψουν το ένα και μοναδικό

υπάρχον μοντέλο οικογένειας. Παρόλα αυτά, στη πράξη οι ίδιες γυναίκες διστάζουν να ασχοληθούν με ζητήματα που δεν τις αφορά σε προσωπικό επίπεδο αλλά αφορά τη γενικότερη θέση της γυναίκας στη κοινωνία. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι οι ίδιες ενισχύουν ασυνείδητα και έμμεσα την ύπαρξη και την αποδοχή ενός μοντέλου οικογενείας;

Παράλληλα, ως προς το ερώτημα που τέθηκε τόσο στις συνεντεύξεις, όσο και στα ερωτηματολόγια και τις άτυπες συζητήσεις, σχετικά με την αντανάκλαση των εμπειριών που βίωσαν οι γυναίκες μέσω των Μανταλένας, στη πραγματική τους ζωή, φάνηκε από τις απαντήσεις τους ότι η αλλαγή είχε να κάνει κυρίως με τη θέση και την εικόνα τους στη κοινωνία, τον τρόπο που αναπαράγουν ασυνείδητα αυτό που τους έχουν επιβάλλει, αλλά και με την σεξουαλική τους ταυτότητα. Συγκεκριμένα, η κοινή τους λέξη ήταν η «δύναμη», δηλαδή οι ίδιες αισθάνθηκαν έπειτα από την εμπειρία που βίωσαν στην ομάδα, πιο δυνατές να αντιμετωπίσουν το καθημερινό σεξισμό, τη σεξουαλική και φυλετική βία, να επαναπροσδιοριστούν, να αναθεωρήσουν τις αξίες, τις νόρμες και τους χαρακτήρες, να δημιουργήσουν ένα πιο ποικιλόμορφο και βαθύ τοπίο γυναικών χαρακτήρων στη καθημερινή τους ζωή και τελικά να «τσαλακώσουν» την μέχρι τότε εικόνα τους προς τον εξωτερικό κόσμο και το κοινωνικό τους περίγυρο. Εντύπωση μάλιστα προκαλεί το γεγονός ότι με το πέρας του κάθε εργαστηρίου, κατά τη διάρκεια της συζήτησης, οι γυναίκες πολλές φορές ανέφεραν τις λέξεις *δύναμη*, *ενδυνάμωση*, και *αποδυνάμωση*. Φάνηκε δηλαδή, ότι αυτό που έχουν ανάγκη όλες οι γυναίκες των Μανταλένας ανεξαιρέτως, είναι ένας χώρος ώστε να εκφράσουν τη δυναμικότητα που κρύβουν μέσα τους και να καταφέρουν να την απελευθερώσουν στη πραγματική τους ζωή χωρίς δισταγμό ή φόβο.

Πολύ σημαντική ανακάλυψη για τη παρούσα έρευνα, ήταν και ο ρόλος που παίζει το γυναικείο σώμα, στη διαδικασία των Μανταλένας και τα εργαστήρια τους. Συγκεκριμένα, φάνηκε, τόσο μέσα από τα εργαστήρια όσο και από τις απαντήσεις των ερωτώμενων, ο πρωταγωνιστικός ρόλος που κατέχει το σώμα. Το σώμα για τις ίδιες, αποτελεί θα μπορούσαμε να πούμε, ταυτόχρονα το μέσο κατάρριψης λαθμενών ιδεών για τη γυναίκα στη κοινωνία αλλά και το μέσο ανακάλυψης του εαυτού και της σεξουαλικότητας αυτών των γυναικών. Ειδικότερα, οι ίδιες θεωρούν ότι, το γυναικείο σώμα χρησιμοποιείται άδολα από τα περιοδικά και τις εφημερίδες, προβάλλοντας και ενισχύοντας ένα πολύ συγκεκριμένο πρότυπο, το οποίο καταπιέζει αποκάλυπτα τη γυναικιά στη σύγχρονη κοινωνία αλλά ταυτόχρονα για τις ίδιες και τη δουλειά τους είναι το εργαλείο, με το οποίο εργάζονται εντατικά και συνεχώς, ώστε να εξερευνήσουν τις συνδέσεις τους με αυτά, και τη σεξουαλικότητά τους. Ειδικά, για τις Μανταλένας του Νεπάλ, το γυναικείο σώμα σύμφωνα

με την εμπυχώτρια τους, αποτελεί για τη κοινωνία τους ένα μεγάλο ταμπού, με αποτέλεσμα τα γυναικεία σώματα μαζί με τη σεξουαλικότητα να σιωπούν, να σιγούν. Για τις ίδιες, μόνο και μόνο η ενασχόληση με τα σώματά του αποτελεί μια σημαντική επαναστατική πράξη. Ενδιαφέρον μάλιστα παρουσιάζει το γεγονός ότι, τα μέλη της Μανταλένας της Μπολόνια, με βάση τις καταγραφές σε προσωπικό ημερολόγιο από την ερευνήτρια, φάνηκε ότι νιώθουν πολύ άνετα όχι μόνο με τα σώματά τους αλλά και με τα σώματα των άλλων γυναικών. Σε κάθε ξεκίνημα εργαστηρίου, η εμπυχώτρια επέλεγε ως άσκηση προθέρμανσης, τη δουλειά με το σώμα και τη κίνηση αυτού, αλλά και με την ενίσχυση της εξοικείωσης με τα σώματα των άλλων. Επιπλέον, οι συμμετέχουσες ένιωθαν τόσο ισχυρά τα σώματά τους που πολλές φορές, επέλεγαν τη κίνηση αντί για τις λέξεις. Φαινόταν δηλαδή ότι είχαν πλέον τη δυνατότητα και την επιλογή να εκφραστούν με τη χρήση του σώματος και των κινήσεων του παρά με την εκφορά του λόγου.

Μια επιπλέον ανακάλυψη, που χρήζει μελέτης είναι η σύνδεση των Μανταλένας, με το φεμινισμό. Συγκεκριμένα, είναι αποδεκτό από όλες τις γυναίκες, η άμεση σύνδεσή τους, χρησιμοποιώντας ως «αποδεικτικό στοιχείο» τη λέξη «ιστορία». Αυτό συμβαίνει γιατί ο φεμινισμός είναι υπαρκτός μόνο και μόνο επειδή είναι ζωντανή η συνειδητοποίηση για την ιστορία, για την ιστορία της κινητοποίησης, για την ιστορία των αγώνων των γυναικών. Σε ότι και να κάνουν οι Μανταλένας προσπαθούν να το συνδέουν με την ιστορία, και να ψάχνουν τη ριζική πολιτική τους δράση. Ουσιαστικά, αυτό που κάνανε παλιά οι φεμινίστριες είναι αυτό που κάνουν και οι ίδιες οι Μανταλένας με τις ομάδες τους. Συνδέουν, δηλαδή το σώμα τους με τη θέση τους στη κοινωνία. Εφόσον δηλαδή, υπάρχει μια ιστορία γυναίκας, και ο φεμινισμός είναι ένα μέρος της ιστορίας και της γυναικείας πολιτικής κινητοποίησης, δεν μπορεί οι Μανταλένας και η πολιτική τους δράση να μην συνδέεται με το φεμινισμό και τη φιλοσοφία του. Οι Μανταλένας είναι μια πολιτικοκοινωνική κίνηση, ακριβώς όπως και ο φεμινισμός. Μπορεί να μην είναι αυτούσιος ο φεμινισμός όπως παλιά, πράγμα που θα ήταν αδύνατο να είναι, αλλά οι Μανταλένας αποτελούν ένα άλλο τύπο φεμινισμού. Από τη στιγμή που οι γυναίκες είναι στις Μανταλένας, αναλύουν και αμφισβητούν το παρελθόν, τις απόψεις, την οικογένεια και τη κοινωνία τους. Πως μπορούν να πηγαίνουν πίσω και να είναι φεμινίστριες; Μέσω του Θ.τ.Κ, οι Μανταλένας προσπαθούν να αναλύσουν τις συστημικές αλλαγές που αποτελούν τη βάση των καταπίεσεων, να ασχοληθούν δηλαδή με τη δόμηση του πατριαρχικού συστήματος και ο μοναδικός τρόπος για να το αλλάξουν είναι να δημιουργήσουν μια νέα γλώσσα ώστε να παρατηρήσουν με κριτική ματιά και να σκεφτούν, ξεκινώντας από παλιά, δηλαδή από την ιδέα του φεμινισμού. Σύμφωνα με μαρτυρίες των

γυναικών ειδικά της Ευρώπης, συμβαίνει συχνά στη καθημερινότητα άντρες και γυναίκες να πιστεύουν ότι ο φεμινισμός είναι αναχρονιστικό, επειδή οι γυναίκες είναι ήδη χειραφετημένες. Σήμερα, λοιπόν είναι μεγάλη η ανάγκη, περισσότερο από ποτέ να ξαναπάρουν τον φεμινισμό και να τον επαναενεργοποιήσουν σαν όργανο πάλης, μαζί με το Θ.τ.Κ. Επομένως, οι γυναίκες των Μανταλένας υπερασπίζονται τα δικαιώματα των γυναικών, όπως ακριβώς κάνανε και οι φεμινίστριες. η διαφορά του ωστόσο έγκειται στα εργαλεία που χρησιμοποιούν. Οι Μανταλένας έχουν ένα δυνατό όπλο: το θέατρο. Ο στόχος δηλαδή είναι ίδιος, απλά αλλάζουν τα εργαλεία.

Εν κατακλείδι, με βάση τα ερωτηματολόγια και τα στοιχεία που συλλέχτηκαν από τις άτυπες συζητήσεις και το προσωπικό ημερολόγιο του ερευνητή, φάνηκε ότι οι εμπειρίες των μελών και των εμπυχωτών που έχουν αποκομίσει μέχρι σήμερα, μέσα από τις ομάδες των Μανταλένας τους, είναι πολύ εποικοδομητικές και αισιόδοξες. Οι Μανταλένας για τις ίδιες αποτελούν μια σημαντική διαδικασία μάθησης, μια μεγάλη πρόκληση, ένα περιβάλλον όπου δεν υπάρχει λογοκρισία και έλεγχος μόνο χώρος για θέατρο και δράση. Μέσω των Μανταλένας, πολλές ήταν οι γυναίκες που συνειδητοποίησαν ότι η σκέψη τους δεν ήταν ένας μονόλογος, και ανακάλυψαν ότι παρόμοια ζητήματα αντιμετωπίζουν οι γυναίκες παγκοσμίως. Αυτό ήταν πολύ σημαντικό διότι πολλές γυναίκες πιστεύουν συχνά ότι το πρόβλημα είναι μόνο δικό τους. Οι Μανταλένας, αποτελούν θα μπορούσαμε να πούμε τη προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας παγκόσμιας γλώσσας μεταξύ των γυναικών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μάλιστα και το συναισθηματικό δέσιμο που παρατηρήθηκε ανάμεσα στα μέλη. Για πολλές γυναίκες, οι Μανταλένας είναι η οικογένειά τους, οι φίλοι και οι συνάδερφοί τους, είναι το σημείο που το πάθος τους, η αγάπη αλλά ακόμα και ο θυμός και η αναστάτωση σχετικά με τις καταπιεστικές και σεξιστικές εμπειρίες τους διοχετεύονται και μεταλλάσσονται. Είναι ένα μέρος για να επουλώσουν και να μεταλλάξουν τις πληγές τους σε κουράγιο, την ομορφιά, τις τέχνες και τη κοινωνική αλλαγή. Όταν ζητήθηκε στις ερωτώμενες να περιγράψουν την εμπειρία τους σχετικά με την ομάδα των Μανταλένας, ακούστηκαν οι λέξεις «μαιευτική», «κοινότητα-συλλογικότητα», «ανακάλυψη», «συντροφιά», «πρόκληση». Όλες αυτές οι λέξεις, εκφράζουν λίγα μόνα από τα συναισθήματα, τις σκέψεις, τις ιδέες, τις γνώσεις, τις εμπειρίες, τα αισθήματα, και τις περιπέτειες, που όλες αυτές οι γυναίκες έχουν κερδίσει, αποκομίσει, και βιώσει μέσα από την ομάδα των Μανταλένας.

Κεφάλαιο 7^ο: Συζήτηση - Αποτελέσματα

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρείται μια σύντομη θεώρηση των αποτελεσμάτων της έρευνας και μια μικρή περιγραφή αυτών, με σκοπό να διατυπωθούν τα γενικά συμπεράσματα, οι προτάσεις που προκύπτουν από την έρευνα αλλά και να ενισχυθούν με την παράθεση άλλων ερευνών που έχουν διεξαχθεί πάνω σε αυτή τη θεματολογία.

Συγκεκριμένα, μέσα από τη παρούσα έρευνα προκύπτουν πληροφορίες που μπορούν να αξιοποιηθούν σε περαιτέρω μελέτες και έρευνες σχετικά με τις ομάδες των Μανταλένας. Μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση αλλά και την ερευνητική διερεύνηση, ο ερευνητής συνέλλεξε σημαντικές πληροφορίες για τις ομάδες αυτές, τους στόχους, **την** πορεία, τους προσανατολισμούς, τα βήματα, τη φιλοσοφία τους, τα εργαλεία και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, τις διαφορές ανάμεσα σε κάθε ομάδα, τις εμπειρίες και τα βιώματα τους, αλλά και τα συναισθήματα που πηγάζουν μέσα από τη διαδικασία που ακολουθούν.

Ειδικότερα, οι ομάδες των Μανταλένας αποτελούν μια πρόσφατη και νέα προσπάθεια δημιουργίας μιας παγκόσμιας γυναικείας κοινότητας και γλώσσας. Οι Μανταλένας, παίζουν θέατρο Φόρουμ και κάνουν πολλή «πειραματική εργαστηριακή» θεατρική δουλειά, όπως η Barbara Santos, χαρακτηριστικά αναφέρει, γιατί με αυτό τον τρόπο έχουν την ευκαιρία να κάνουν εκτεταμένη έρευνα. Χρησιμοποιούν πολλά εργαλεία από το Θ.τ.Κ, όπως το *Ουράνιο Τόξο των Επιθυμιών*, και προσπαθούν να διερευνήσουν τις πιθανές χρήσεις αυτών των στοιχείων μέσα στις παραστάσεις τους αλλά και στοιχεία έξω από αυτές. Κατά κάποιο τρόπο το πειραματικό θεατρικό εργαστήριο τους επιτρέπει να αισθάνονται ελεύθερες και να συλλαμβάνουν τις έννοιες γύρω από το καθετί. Πρωταρχικός τους στόχος, όπως φάνηκε είναι να συναντιούνται, να έρχονται κοντά, ώστε να δουλεύουν μαζί για να κατανοήσουν τις καταπιέσεις που δέχονται. Αυτό συμβαίνει, διότι οι καταπιέσεις που συχνά αντιμετωπίζουν, έχουν να κάνουν με αυτό το βίωμα, του να πέφτουν συνέχεια στα ίδια λάθη. Έχουν δηλαδή οι ίδιες, θα λέγαμε την αίσθηση ότι συχνά οι γυναίκες πέφτουν σε μια παγίδα, η οποία είναι πολύ βαθιά – βρίσκονται ξανά και ξανά στην ίδια θέση, στην ίδια κατάσταση.

Τα πιο δυνατά εργαλεία των Μανταλένας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι τόσο το θέατρο, όσο και το σώμα τους, ενώ η αποκορύφωση της διαδικασίας είναι όταν τα δυο αυτά στοιχεία συνδυάζονται. Το γυναικείο σώμα για τις Μανταλένας κατέχει το πρωταρχικό ρόλο στα εργαστήρια και τη διαδικασία που ακολουθούν, αφού αποτελεί το μέσο της

μεταμόρφωσης και του μετασχηματισμού, μια σημαντική μεταφορά, μια επαναστατική πράξη, που μπορεί να οδηγήσει στη κοινωνική αλλαγή.

Παράλληλα, μέσω της έρευνας αναδείχθηκε και η σημαντικότητα του εμπυχωτή στην ομάδα των Μανταλένας, καθώς όπως και σε όλες τις ομάδες, έτσι και εδώ ο εμπυχωτής παίζει σημαντικό ρόλο όχι μόνο στην εξέλιξη της διαδικασίας που ακολουθείται αλλά και στη διατήρηση μιας τέτοιας ομάδας. Το να είναι κάποιος εμπυχωτής σε ένα εργαστήριο των Μανταλένας είναι σα να είναι *kuringa* σε ένα θέατρο Φόρουμ. Έχουν φυσικά κάποια εργαλεία στα χέρια τους, αλλά δεν έχουν απαντήσεις. Αξιοποιούν ουσιαστικά αυτά τα εργαλεία ώστε να ανακαλύψουν πιθανές απαντήσεις. Ωστόσο και πάλι δεν είναι πραγματικές απαντήσεις. Συνεπώς, βασικός τους στόχος είναι να προσπαθούν να εξισορροπήσουν συγκρούσεις, που μπορεί να προκύψουν και να κάνουν καλές ερωτήσεις. Διότι, κάνοντας καλές ερωτήσεις μπορούν να ανοίξουν τη διαδικασία και ίσως αυτή αποτελεί μια από τις ικανότητες του *Kuringa*.

Επιπλέον, παρατηρήθηκαν κοινές δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ομάδες των Μανταλένας, κυρίως ως προς την εύρεση κοινών λέξεων, κοινής γλώσσας, πράγμα που και οι ίδιες άλλωστε προσπαθούν μέσα από εκεί να ανακαλύψουν, αλλά και ως προς τον προγραμματισμό της ομάδας. Ειδικότερα, παρατηρήθηκε μια δυσκολία από τα μέλη να εξισορροπήσουν τη προσωπική και επαγγελματική τους ζωή, με τη δράση και τη ζωή τους μέσα στην ομάδα των Μανταλένας. Ωστόσο, με βάση τα ερωτηματολόγια, τις συνεντεύξεις και το προσωπικό ημερολόγιο του ερευνητή, φάνηκε ότι οι Μανταλένας αποτελούν μια πολύ ξεχωριστή και μοναδική εμπειρία, διότι η καταπίεση που έχει υποστεί η γυναίκα χρονολογείται ήδη από τα αρχαία χρόνια και μεταλλάσσεται ανά τους καιρούς με βάση το εκάστοτε κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Ωστόσο, η γυναικεία καταπίεση ενυπάρχει και είναι ακόμα ζωντανή.

Επιπλέον, μέσα από την απόπειρα σύγκρισης της ομάδας Μανταλένας της Μπολόνια με αυτή του Νεπάλ, φάνηκε ότι παρόλο που και οι δύο καταπιάνονται με παρόμοια ζητήματα της γυναικείας καταπίεσης, η Ευρωπαϊκή ομάδα «πάσχει» περισσότερο από ψυχολογικές καταπιέσεις, και όχι τόσο πρακτικές, όπως η ομάδα του Νεπάλ, που έχει να αντιμετωπίσει καθημερινά, σεξιστικές και βίαιες πράξεις. Ωστόσο, όπως και ο ίδιος ο A.Boal, χαρακτηριστικά ανέφερε, οι καταπιέσεις που έχουν να αντιμετωπίσουν οι γυναίκες της Δυτικής κοινωνίας, ίσως είναι πιο δύσκολες. Και αυτό συμβαίνει διότι πιθανόν να υποβόσκουν, να βρίσκονται καλά κρυμμένες στις γυναίκες και τις πτυχές της κοινωνίας, με

αποτέλεσμα να εκφράζονται σε πολύ μικρότερο βαθμό και πολύ πιο σπάνια, ενώ η συνειδητοποίηση και η αλλαγή τους να χρειάζονται περισσότερη δουλειά και χρόνο. Παράλληλα, στη σύγκριση των δύο ομάδων, φάνηκε η διαφοροποίησή τους σχετικά με τις ενδοοικογενειακές καταπιέσεις. Συγκεκριμένα, αν και η ομάδα Μανταλένας του Νεπάλ, δημιουργήθηκε μόλις τον Ιούλιο του 2015, έχουν ήδη καταπιαστεί με διαφορετικά μοντέλα οικογενειών, ενώ η ομάδα της Μπολόνια, ενώ υπάρχει ήδη τρία χρόνια (από τον Σεπτέμβριο του 2013), δεν έχει ακόμα ασχοληθεί με άλλα μοντέλα οικογένειας, εκτός από το καθιερωμένο (άντρας- γυναίκα και παιδιά). Αυτό πιθανόν να πηγάζει είτε από το φόβο, τη συνήθεια, είτε ακόμα επειδή δεν αφορά όλες τις γυναίκες τις ομάδας το ίδιο, αλλά αφορά τη γυναίκα του κόσμου.

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσίασε και η σύνδεση μεταξύ της ομάδας Μανταλένας και του φεμινισμού, που παρουσιάστηκε στη παρούσα έρευνα. Ο φεμινισμός και η διαδικασία των Μανταλένας φάνηκε να είναι δυο έννοια άρρητα συνδεδεμένες μεταξύ τους, με την έννοια ότι η ιστορία της γυναίκας είναι υπαρκτή και ζωντανή, ενώ παράλληλα η ιστορία και η φιλοσοφία του φεμινισμού λειτουργεί για τις ίδιες σαν όργανο πάλι, με τη χρήση βέβαια του Θ.τ.Κ. Όταν οι γυναίκες μέσω των Μανταλένας αναλύουν και αμφισβητούν το παρελθόν, τις απόψεις, την οικογένεια, τη κοινωνία, και τις νόρμες τους, αυτόματα πηγαίνουν πίσω. Πηγαίνοντας πίσω, συναντούν και το φεμινισμό. Οι Μανταλένας, δεν χρησιμοποιούν τη λέξη φεμινισμό για να προασπίσουν τα δικαιώματά τους ή να παλέψουν για τη θέση τους στη κοινωνία, ως ένα κενό σλόγκαν χωρίς νόημα, αλλά παίρνοντας τη φιλοσοφία και την ιστορία που κρύβεται πίσω από τον φεμινισμό, προσπαθούν να ανακαλύψουν τις ανάγκες τους και να καταρρίψουν τις καταπιέσεις που δέχονται από το σημερινό κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο τους.

Όπως αναφέρθηκε, η ομάδα των Μανταλένας αποτελεί μια πρόσφατη παγκόσμια προσπάθεια των γυναικών να αλλάξουν τη πραγματικότητα, τη κοινωνία στην οποία ζουν. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, να μην υπάρχουν πολλές δημοσιευμένες έρευνες για την ομάδα αυτή. Παρόλο που, πληθώρα ερευνών έχουν γίνει για το Θέατρο του Καταπιεσμένου και τις εκάστοτε επιδράσεις του σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά πλαίσια, όπως στην εκπαίδευση και άλλα, όσον αφορά στις Μανταλένας, δεν είναι πολλοί αυτοί που έχουν ασχοληθεί σε ερευνητικό επίπεδο. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι οι ίδιες οι γυναίκες των Μανταλένας, αντιμετωπίζουν την ομάδα τους, και ως ένα χώρο προς έρευνα. Επιπλέον, υπάρχουν έρευνες, οι οποίες έχουν ασχοληθεί με την επίδραση του Θεάτρου του Καταπιεσμένου σε ομάδες γυναικών, πολύ πριν τη δημιουργία των ομάδων Μανταλένας, γεγονός που

αποδεικνύει ότι οι γυναίκες και οι καταπίεσεις που δέχονται οι ίδιες, αποτελούν ένα ζήτημα παγκόσμιο, ένα ζήτημα προς περεταίρω εξερεύνηση, και έρευνα. Συγκεκριμένα, το 2003, η Julia Grace J. Jester, διεξήγαγε έρευνα με τίτλο: «Μια φεμινιστική κοινωνική ψυχολογική μελέτη, χρησιμοποιώντας μεθόδους του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, για να ανακαλύψει ζητήματα των γυναικείων φωνών» (*A feminist social psychological study utilizing theater of the oppressed methods to explore issues of women's voices*) (Jester, 2003:1-78). Η έρευνα διήρκεσε πέντε εβδομάδες, και οι συμμετέχουσες συναντήθηκαν τέσσερις φορές εβδομαδιαία, και πήραν μέρος σε δύο τετράωρα εργαστήρια. Το δείγμα αποτελείτο από οχτώ προπτυχιακές φοιτήτριες του τμήματος ψυχολογίας, στο Πανεπιστήμιο του Μαϊάμι. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, διαβάστηκαν και συζητήθηκαν πολλές πηγές για το φεμινισμό, τις φωνές και το Θ.τ.Κ. Επιπλέον, δόθηκαν στις συμμετέχουσες πολλά και διαφορετικά γραπτά κείμενα σχετικά με τα παραπάνω. Το πρόγραμμα περιείχε την επεξεργασία του θεάτρου φόρουμ, που βασίστηκε στα θέματα που προέκυψαν από τα γραπτά και τις συζητήσεις των συμμετεχόντων. Η έρευνα έδειξε ότι οι φωνές των γυναικών, αποτελούν ένα θέμα άξιο προς έρευνα και περεταίρω εξερεύνηση για κοινωνιολόγους και ψυχολόγους, ενώ παράλληλα αποδείχθηκε ο τρόπος που οι μέθοδοι του Θ.τ.Κ, μπορούν να αξιοποιηθούν και να χρησιμοποιηθούν, ώστε να συλλεχθούν ποιοτικά φεμινιστικά δεδομένα.

Επιπλέον, το 2004, και η Jale Karabekir, διεξήγαγε έρευνα σχετικά με το Θ.τ.Κ σε ομάδα γυναικών. Συγκεκριμένα, ο τίτλος της έρευνας της ήταν: «Παράσταση, ως μια στρατηγική για την απελευθέρωση των γυναικών: Πρακτικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου στο Κοινωνικό Κέντρο του Okmeydani» (*Performance as a strategy for women's liberation The practices of the Theatre of the Oppressed in Okmeydani Social Center*). Η έρευνα στόχευε στο να αναλύσει τις πρακτικές του Θ.τ.Κ με τις γυναίκες στο Κοινωνικό Κέντρο, σε συνδυασμό με τις αφηγήσεις των γυναικών σε αυτές τις πρακτικές, και του ίδιου του κοινωνικού κέντρου, ώστε να ανακαλύψουν οι γυναίκες, στρατηγικές που θα οδηγήσουν στην απελευθέρωσή τους. Επιπλέον, στόχος της έρευνας ήταν να δείξει ότι η οπτική που προσεγγίζει τα ζητήματα της γυναικείας καταπίεσης μαζί με το πλαίσιο και τις πρακτικές του σύγχρονου εκπαιδευτικού συστήματος, αποτυγχάνουν να αναπτύξουν στρατηγικές για τις γυναίκες στη καθημερινή τους ζωή. Κύριος λοιπόν στόχος της έρευνας είναι να δείξει ότι το Θ.τ.Κ παρέχει έναν χώρο και αποτελεί ένα εργαλείο για τις γυναίκες ως προς τη χειραφέτηση και τη μεταμόρφωση και τις βοηθά να αναπτύξουν στρατηγικές ώστε να αντισταθούν στη πατριαρχία. Η ερευνήτρια οργάνωσε έξι εργαστήρια στο Κοινωνικό

Κέντρο, στα οποία συμμετείχαν τριάντα τέσσερις γυναίκες και είκοσι πέντε από αυτές έπαιξαν ενεργό ρόλο στις παραστάσεις που έγιναν. Κάθε εργαστήριο διήρκησε οχτώ με δώδεκα εβδομάδες, ανάλογα με τη συμμετοχή και την απόφαση του εάν θα ανέβαζαν μια ή δύο παραστάσεις. Η ερευνήτρια χρησιμοποίησε καθ ' όλη τη διάρκεια τεχνικές του Θ.τ.Κ, ως βασικό στόχο, οι ίδιες οι γυναίκες να δημιουργήσουν παραστάσεις θεάτρου φόρουμ, που περιείχαν κοινές καταπιέσεις. Κάθε εργαστήριο αποτελείτο από τέσσερις βασικούς άξονες: το κύκλο, ασκήσεις ζεστάματος και ενεργοποίησης, δημιουργία εικόνων και εργασία πάνω στα θεατρικά φόρουμ. Η έρευνα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το Θ.τ.Κ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για την ενδυνάμωση των γυναικών, ώστε οι ίδιες να αντιστέκονται στις νόρμες που τους έχουν επιβληθεί και τη πατριαρχία, και να δημιουργήσουν στρατηγικές ενάντια στις γυναικείες καταπιέσει. Παράλληλα, αποδεικνύεται ότι το Θ.τ.Κ όχι μόνο αποτελεί ένα εργαλείο αντίστασης αλλά και μια μέθοδο ώστε να εξερευνηθούν οι γυναικείες καταπιέσεις και χειραφετήσεις. Τέλος, μέσω της έρευνας, αναδεικνύεται και η σημασία του Θ.τ.Κ και των παραστάσεων, ως μια φεμινιστική μέθοδος για την γυναικεία απελευθέρωση, με την έννοια της αποκρυπτογράφησης των κατασκευών των φυλετικών ταυτοτήτων, της έμφυλης οργάνωσης της καθημερινής ζωής και των πατριαρχικών δυνάμεων (Karabekir, 2004: 1-145).

Παράλληλα, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η έρευνα της Elizabeth Woodson, το 2012, σχετικά με τη χρήση του Θ.τ.Κ ως προς την ενδυνάμωση των άστεγων γυναικών. Συγκεκριμένα, η έρευνα μελετά την αποτελεσματικότητα των τεχνικών του Θ.τ.Κ, ως προς τη βοήθεια που παρέχουν στις άστεγες γυναίκες να διαχειριστούν τις συναισθηματικές τους πληγές και τις χρόνιες καταπιέσεις που έχουν υποστεί. Η ερευνήτρια επικοινωνήσε με πάνω από τριάντα πιθανούς χώρους, όπου θα μπορούσε να εμψυχώσει εργαστήρια Θ.τ.Κ., αλλά τελικά μόνο ένα στο New Haven δέχθηκε να εμψυχώσει μια ομάδα εβδομαδιαία. Οι ηλικίες των γυναικών κυμαίνονταν από 16 έως και 60 ετών, και η ομάδα συναντιόταν μια φορά την εβδομάδα. Τα εργαστήρια που έγιναν ήταν πάνω από εκατό. Η ερευνήτρια χρησιμοποίησε κυρίως παιχνίδια και στάδια από το Θ.τ.Κ, ιστορίες των ίδιων των γυναικών, θέατρο φόρουμ και θέατρο εικόνα. Η έρευνα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι δραστηριότητες του Θ.τ.Κ δεν επαρκούν, ώστε να εξαλειφθούν μνήμες βιασμού, εξαρτήσεων, καταχρήσεων και κακοποίησης. Μιάμιση ώρα θεατρικών παιχνιδιών μια φορά την εβδομάδα δεν πρόκειται να καταργήσουν τα προβλήματα των άστεγων, όπως χαρακτηριστικά η ερευνήτρια αναφέρει, αλλά εάν το Θ.τ.Κ μπορεί να αποτελεί μια δικαιολογία για αυτές τις γυναίκες να γελούν, ενώ ταυτόχρονα λύνει προβλήματά τους, τότε

αποτελεί μια επιτυχία. Τέλος, μέσω της χρήσης των παιχνιδιών, των δραστηριοτήτων, και του θεάτρου φόρουμ, παρατηρήθηκε ενδυνάμωση των έμφυτων δυνατοτήτων των γυναικών (Woodson, 2012:39-55).

Τέλος, αξίζει να αναφερθεί και η προσπάθεια των Ζώνιου Χριστίνας και Μποέμη Νάγιας, οι οποίες διεξήγαγαν το 2011 με 2012, κριτική εθνογραφική έρευνα με τη συνεργασία της ένωσης Αφρικανών γυναικών. Συγκεκριμένα, η ιδέα του προγράμματος βασιζόταν στην άποψη ότι η συμμετοχή σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες διευκολύνει τη διαδικασία προσαρμογής των μεταναστών, κινητοποιώντας την καλλιτεχνική και κοινωνική δημιουργικότητα του ατόμου ενώ παράλληλα ενισχύει και το σχηματισμό κοινωνικών δεσμών. Στο πρόγραμμα συμμετείχαν από ελληνικής πλευράς ως εταίροι το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών, του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και η Μ.Κ.Ο Ώσμωση. Για την εφαρμογή του προγράμματος στην Ελλάδα σχεδιάστηκαν και υλοποιήθηκαν από τις εμπυχώτριες και ερευνήτριες, Χριστίνα Ζώνιου και Νάγια Μποέμη, δύο πιλοτικά 30ωρα εργαστήρια, με την οργανωτική επιμέλεια της Ιωάννας Παπαδοπούλου και σε συνεργασία με την Ένωση Αφρικανών Γυναικών Ελλάδας. Οι ομάδες που συμμετείχαν αποτελούσαν από Ελληνίδες και μετανάστριες από τη Ζιμπάμπουε, τη Σιέρα Λεόνε, την Αιθιοπία, τις ΗΠΑ, την Αλβανία και ήταν ηλικίας από 21 έως και 50 ετών. Τα εργαστήρια περιελάμβαναν ασκήσεις και τεχνικές από το Θ.τ.Κ και κυρίως το Θέατρο Φόρουμ και το Θέατρο Εικόνα. Χρησιμοποιήθηκαν ακόμη επιλεκτικά ένας συνδυασμός των υποκριτικών μεθόδων των Στανισλάφσκι, και Μπρέχτ, καθώς και στοιχεία από το Θέατρο της Επινόησης, το Εκπαιδευτικό Δράμα, και το Θέατρο για την Ανάπτυξη. Στόχος των εργαστηρίων τους ήταν η ικανότητα αυτοπροσδιορισμού της πολιτισμικής ταυτότητας και η αύξηση της αυτοπεποίθησης των ατόμων αλλά και η ενδυνάμωσή τους μέσα από τη συλλογικότητα. Η εθνογραφική ερευνητική προσέγγιση των εμπυχωτριών, ανέδειξε τη μέθοδο του Θ.τ.Κ όχι μόνο ως παιδαγωγικό και καλλιτεχνικό εργαλείο αλλά και ως ερευνητική μέθοδο που διέτρεχε όλα τα στάδια της έρευνας: τη παραγωγή και τη συλλογή δεδομένων, την ανάλυση και την ερμηνεία. Το θέατρο δηλαδή λειτούργησε την ίδια στιγμή ως εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό εργαλείο για τις εμπυχώτριες, ως μέθοδος συλλογής δεδομένων για την έρευνα και ως μέσο έκφρασης και διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας για τις συμμετέχουσες. Μέσα από τα εργαστήρια φάνηκε ότι οι συμμετέχουσες είχαν τη δυνατότητα να επεξεργαστούν τις εμπειρίες τους και ενδυναμωμένες να προβάρουν συμπεριφορές που θα μεταφέρουν στη πραγματικότητά τους και όχι θα συμμετέχουν απλώς σε μια δραστηριότητα αυτοέκφρασης, σε ένα θεατρικό

παιχνίδι αντικατάστασης. Το Θ.Τ.Κ φάνηκε να λειτουργεί ως ένας σημαντικός αρωγός για την ενθάρρυνση των συμμετεχόντων να συνεργάζονται, να αναπτύσσουν της κριτική τους σκέψη, να στοχάζονται και να αναστοχάζονται, προκειμένου να θέσουν τους όρους του διαλόγου για την αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών τους. Τέλος, μέσα από το συγκεκριμένο πρόγραμμα αναδείχθηκαν τα κατά τον Tuner «κοινωνικά δράματα» των συμμετεχουσών γυναικών, κάνοντας ορατά βήματα για την αναγνώριση του κοινωνικά κατασκευασμένου εαυτού των συμμετεχουσών που οδήγησε στη βίωση, συχνά αποκαλυπτικών εμπειριών για τη σχέση με τον εαυτό και τους άλλους. Με αυτό τον τρόπο, συνέβαλλαν έτσι, στην ενίσχυση της ενδυνάμωσής τους και της διαπολιτισμικής τους ικανότητας, συμφιλιώνοντας τα δίπολα : ταύτιση – αποστασιοποίηση, ενσυναίσθηση-κριτικό στοχασμό, σώμα – νους, θεατής – ηθοποιός, και ταυτότητα- ετερότητα (Ζώνιου, & Μποέμη, 2011: 70-77).

Εν κατακλείδι, τόσο από τη παρούσα έρευνα, όσο και από τις έρευνες που αναφέρθηκαν παραπάνω, φαίνεται ότι οι καταπιέσεις που υφίστανται οι γυναίκες ανά τον κόσμο, σε οποιοδήποτε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο, ο προβληματισμός πάνω σε αυτές αλλά και η προσπάθεια αλλαγής τους, χρήζουν περεταίρω διερεύνησης. Οι Μανταλένας, συγκεκριμένα, ως μια νεοσύστατη ομάδα- κοινότητα γυναικών φαίνεται να αποτελεί ένα ιδανικό, χρήσιμο και προσοδοφόρο έδαφος, όχι μόνο για τη κοινωνική αλλαγή αλλά και για τη περεταίρω έρευνα –μελέτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Auslander, P. (1999). *From Acting to Performance*. London: Routledge.
- Babbage, F. (2004). *Augusto Boal*. London: Routledge.
- Ball, S. (1995). The Influence of Boal on Theatre in Education in Britain. *Contemporary Theatre Review*, 3(1), 79-86.
- Bean J., (2011). *Intellect, Light and Shadow in Research Design*, στο Κ. Κωστή (επιμ.), *Ερευνώντας στη σχολική τάξη: Μεθοδολογικές επιλογές*. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών. Ναύπλιο.
- Beck, D., & Purcell, R. (2010). *Popular Education Practice for Youth and Community Development Work*. London: Learning Matters.
- Bird, M., Hammersley, M., Gomm, R., & Woods, P. (1999). *Εκπαιδευτική Έρευνα στη Πράξη, Εγχειρίδιο Μελέτης* (μτφρ. Ε. Φράγκου). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Boal, A. (1979). *Theater of the Oppressed*. London: Pluto.
- Boal, A. (1985a). *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group.
- Boal, A. (1985b), interview with CBC Radio (Canada). «*The Theatre of the Oppressed: To Dynamize the Audience*» Enright 1986.
- Boal, A. (1990). Invisible Theatre: Liege, Belgium 1978. *The Drama Review*, 127, 32.
- Boal, A., & Epstein, S. (1990). *The Cop in the head: Three Hypotheses*. London: The MIT Press.
- Boal, A. (1992). *Games for actors and non-actors*, London; New York: Routledge.
- Boal, A. (1995). *The Rainbow of Desire*. London: Routledge.
- Boal, A., (1998). *Legislative theatre: Using performance to make politics*. London: Routledge.
- Boal, A. (2001). *Hamlet and the Baker's Son. My Life in Theatre and Politics*. London: Routledge.
- Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-Actors: Second edition* (Jackson, A., Trans.) New York: Routledge.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre*. New York: Hill & Wang.
- Buchleitner, K. (2010). *Glipses of Freedom. The Art and Soul of the Theatre of the Oppressed in Prison*. Berlin: Transaction Publishers.
- Burgoyne, S., Welch, S., Cockrell, K., Neville, W., Placier, P., Davidson, M., Share, T., & Fisher, B. (2003). A scholarship of teaching and learning project: *Researching Theatre of the Oppressed*. USA: University of Missouri.
- Burleson, J.D. (1994). *Augusto Boal's Theatre of the Oppressed in the public speaking and Interpersonal Communication classrooms*. Doctoral Dissertation, Louisiana State University.
- Candace, K., (1998). *Boal's Mirror: Reflections for Teacher Education*, Paper presented at the Annual Meeting of the American Educational Research Association (San Diego, CA, April 13-17, 1998), p. 6.
- Cardenas, J. (2013). *Application of Theatre of the Oppressed in Unity Dinner Setting*, 3, 1.
- Cohen-Cruz, J. & Schutzman, M. (1994). *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*. London: Routledge.
- Cohen-Cruz, J. & Schutzman, M. (2006). *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. London: Routledge.

- Dave, B., & Purcell, R. (2010). *Popular Education Practice for Youth and Community Development Work*. London: Learning Matters.
- Diamond, D. (2000). *A joker's Guide to THEATRE FOR LIVING*. Vancouver: Headlines Theatre.
- Driskill, Q-L. (2003). *Mothertongue: Incorporating Theatre of the Oppressed into Language Restoration Movements*, 157. Paper presented at the Annual Stabilizing Indigenous Languages Symposium, U.S.A, 2002.
- Dwyer, P. (2007). Though This Be Madness..? The Boal Method of Theatre and Therapy. *Applied Theatre Researcher*, 8, 3-6.
- Eagleton, T. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen.
- Eisner, E. (1991). *The Enlightened Eye: Qualitative Inquiry and the Enhancement of Educational Practice*, New York: Macmillan.
- Faigin, D., & Stein C., (2010). The Power of Theater to Promote Individual Recovery and Social Change. *Psychiatric Services*, 61(2), 306–308.
- Fazio, R. H., & Williams, C.J. (1986). Attitude Accessibility as a Moderator of the Attitude-Perception and Attitude-Behavior Relations: An Investigation of the 1984 Presidential Election. *Journal of Personality & Social Psychology*, 51, 513.
- Ferreira, M-L., & Devine, D. (2012). Theatre of the Oppressed as a Rhizome: Acting for the rights of Indigenous People Today. *Latin American Perspectives*, 183(39), 19.
- Fortier, M. (2002). *Theatre-Theory: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Freire, P. (1988), *Pedagogy of the Oppressed*, trans. M.B. Ramos (sec. ed.), New York: Continuum.
- Fritz, B. (2014). *InExActArt, The Autopoietic Theatre of Augusto Boal* (trans. L. Sendzimir & R. Yarrow) Stuttgart: Ibidem.
- Gerould, D., (2000), *Theatre, Theory, Theatre*. New York: Applause.
- Gigli, A., & Tolomelli, A. & Zanchettin A. (2008). «*Il teatro dell'oppresso in educazione*», Roma: Carocci.
- Jackson, A. (1995). *Translator's Introduction to The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy, by Augusto Boal*. London and New York: Routledge.
- Jester, J.J. (2003). *A Feminist Social Psychological Study Utilizing Theatre of the Oppressed Methods to Explore Issues of Women's Voices*. Oxford: Miami University.
- Jorgensen, N. (1989). *Participant Observation: A Methodology for Human Studies*. London: Sage.
- Hardy, T. (1989). Toward a Critical Pedagogy in Sociology through the Use of Drama. *Teaching Sociology*, 17(2), 226.
- Harwell, M. (2011). Research Design in Qualitative/Quantitative/Mixed Methods. In C. Conrad & R. Serlin (Eds.), *The Sage Handbook for Research in Education: Pursuing ideas as the Keystone of Exemplary Inquiry* (pp.147-163). Thousand Oaks, Ca: SAGE, Publications, Inc.
- Hitchcock G., & Hughes D. (1998). *Research and the Teacher: A Qualitative Introduction to school-based Research*. London: Routledge, Kegan Paul.
- Horowitz, E., (2008). *Teaching Race in Social Science and Humanities Higher Education*, Birmingham: C-SAP, University of Birmingham.
- Hovland, C. I., Irving, L. Kelley, & Harold H. (1953). *Communication and Persuasion: Psychological Studies of Opinion Change*. New Haven & London: Yale University Press.
- Karabekir, J. (2004). *Performance as a Strategy for Women's Liberation: The Practices of the Theatre of the Oppressed in Okmeydanı Social Center*. Thesis of M.A, Boğaziçi University.

- Kohtes, M.M. (1993). Invisible Theatre: Reflections on an Overlooked Form. *New Theatre Quarterly*, 9(33), 84-89.
- Lincoln, Y., & Guba, E. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage.
- MacDonald, S., & Rachel, D. (2000). Το Θέατρο του Καταπιεσμένου. *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 4(1), 42-49.
- Macdowall, W., Bonell, C., & Davies, M. (2004). *Health Promotion Practice*. London: Open University Press.
- McCarthy, J., & Galvao, K. (2004). *Enacting Participatory Development. Theatre-based Techniques*. London: Earthscan.
- McLennan, D.P., & Smith, K., (2007). Promoting Positive Behaviors Using Sociodrama. *Journal of Teaching and Learning*, 4(2), 47-55.
- Mertler C. (2012). *Action Research: Improving Schools and Empowering Educators*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Morelos, R., (1999). *Symbols and Powers in Theatre of the Oppressed*. Thesis M.A, Queensland University, Australia.
- Namioca, A., & Rao, C. (1996). *Introduction to Participatory Design (όπως αναφέρεται σε Λαμπράκη, Α., Διαδικασίες Ρύθμισης και Αυτορρύθμισης των Συναισθημάτων στο Οικογενειακό Πλαίσιο: Μελέτη Περίπτωσης δύο Οικογενειών με Βάση τη Συστημική και Εθνογραφική Μεθοδολογία, Μεταπτυχιακή Διατριβή, Σχολή Επιστημών και Αγωγής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.*
- Osburn K.M. (2010). A Capstone Experience / thesis: *Forum Theatre Empowering Students to Speak, Act, and Know*. Thesis (D.M), Western Kentucky University.
- Picher, M. (2007). Democratic process and the Theater of the Oppressed. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 116(3), 79-88.
- Prentki, T. (2015). *Applied Theatre: Development*. London: Bloomsbury.
- Rohd, M., (1998). *Theatre for Community, Conflict & Dialogue*. New Hampshire: Heinemann.
- Sadler K. (2010). Creating Venues for Student Involvement and Social Justice Education Utilizing Augusto Boal's Theatre of the Oppressed. *The Vermont Connection. Art As Activism and Education*, 31(4), 82-87.
- Santos, B. (2009). *Teatro do Oprimido para Empresas Privadas Incompatibilidades, impossibilidades e absurdos*. *Revista Metaxis*, 6, 1-4.
- Sanders, M. (2004). Urban Odyssey: Theatre of the Oppressed and Talented Minority Youth. *Journal for the Education of the Gifted*, 28(2), 218-219.
- Schroeter, S. (2013). "The way it works" doesn't : Theatre of the Oppressed as a Critical Pedagogy and Counternarrative. *Canadian Journal of Education*, 36(4), 397.
- Stucky, N., & Wimmer, C., (2002). *Theatre of the Oppressed with Students of Privilege: Practicing Boal in the American College Classroom: Teaching Performance Studies*. Carbondale: Southern Illinois University Press
- Taussig, M., & Schechner, R. (1990). An interview with Augusto Boal. *The Drama Review*, 34(3), 50-65.
- Tudorache, A-I., (2013). *Act for What you Believe: Methods for Social Change. Image and Forum Theatre*. Romania: A.r.t Fusion.
- Van de Water, M., McAvoy, M., Hunt, M., (2015). *Drama and Education. Performance Methodologies for Teaching and Learning*. London: Routledge
- Vittoria, P., Strollo, M.R., Broch, S., & Romano, A. (2014). *Surveys as Praxis: A Pilot Study on Transformative Learning Assessment with the Laboratory Experience of the Oppressed*, 6152-4, INTED2014 Conference, Spain, March 2014.
- Woodson E. (2012). Theatre of the Oppressed: Empowering Homeless Women. *Music and Arts in Action*, 4(1), 38.
- Wardrip-Fruin. N., & Montfort. N. (2003). *The New Media Reader*. London: The MIT Press.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- A., Κοντογιάννη. (2008), *Μαύρη και άσπρη αγελάδα: Δραματική τέχνη στην Ελλάδα και διαπολιτισμικότητα*, Αθήνα: Τόπος
- A., Κοντογιάννη. (1999). *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα..
- Γκόβας, Ν. (2001). «Το θέατρο στην εκπαίδευση: μορφή τέχνης και εργαλείο μάθησης», 2^η Συνδυάσκεψη, *Δίκτυο Θέατρο στην Εκπαίδευση*, 4(2), σ.20
- Γκόβας, Ν. (2003). *Το θέατρο στην εκπαίδευση: Χτίζοντας γέφυρες*, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Λαμπράκη, Α. (2015). *Διαδικασίες ρύθμισης και αυτορρύθμισης των συναισθημάτων στο οικογενειακό πλαίσιο: μελέτη περίπτωσης δυο οικογενειών με βάση τη συστημική και εθνογραφική μεθοδολογία*. Μεταπτυχιακή εργασία ειδίκευσης, Σχολή Επιστημών και Αγωγής, Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Γκόβας, Ν., & Ζώνιου, Χ., & Χολέβα, Ν. (2014). «Η Μπάρμπαρα Σάντος για το κέντρο Kuringa και το Θέατρο του Καταπιεσμένου», *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 16, 24-29.
- Ζώνιου, Χ. (2003). Το Θέατρο του Καταπιεσμένου. *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 4, σ. 52
- Ζώνιου, Χ., & Μποέμη, Ν. (2011). «Θέατρο του Καταπιεσμένου με την ένωση Αφρικανών Γυναικών, Κριτική Εθνογραφική έρευνα», *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 16, 70-77.
- MacDonald, S., & Rachel, D. (2001). Το Θέατρο Forum του Augusto Boal για εκπαιδευτικούς. *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 1, 43-44.
- Μποέμη, Ν. (2015). Ανιχνεύοντας τη θεατρικότητα: Περιγραφικές διαστάσεις του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, το παράδειγμα της Βαρκελώνης. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 16, 48
- Πηγιάκη, Π. (1988). Εθνογραφία: Η μελέτη της ανθρώπινης διάστασης στη κοινωνική και παιδαγωγική έρευνα, Αθήνα: Γρηγόρης.
- Φρειρε, Π. (1977), Η αγωγή του καταπιεζόμενου. Αθήνα: Ράππα.
- Τζώτζη, Α. (2012). Το διαζύγιο και οι ψυχολογικές επιπτώσεις στο βίωμα της ελληνίδας μητέρας και του παιδιού της: Μια μελέτη περίπτωσης. Μεταπτυχιακή εργασία, Παιδαγωγικό Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Τσιάρας, Α. (2004). Το θεατρικό παιχνίδι στο δημοτικό σχολείο. *Επιθεώρηση Εκπαιδευτικών Θεμάτων*, 9, σ.64
- Τσιάρας, Α. (2014). Η αναπτυξιακή παιχνίδι διάσταση της διδακτικής του δράματος στην εκπαίδευση. Αθήνα: Παπαζήσης

ΔΙΑΔΥΚΤΙΚΑΚΗ

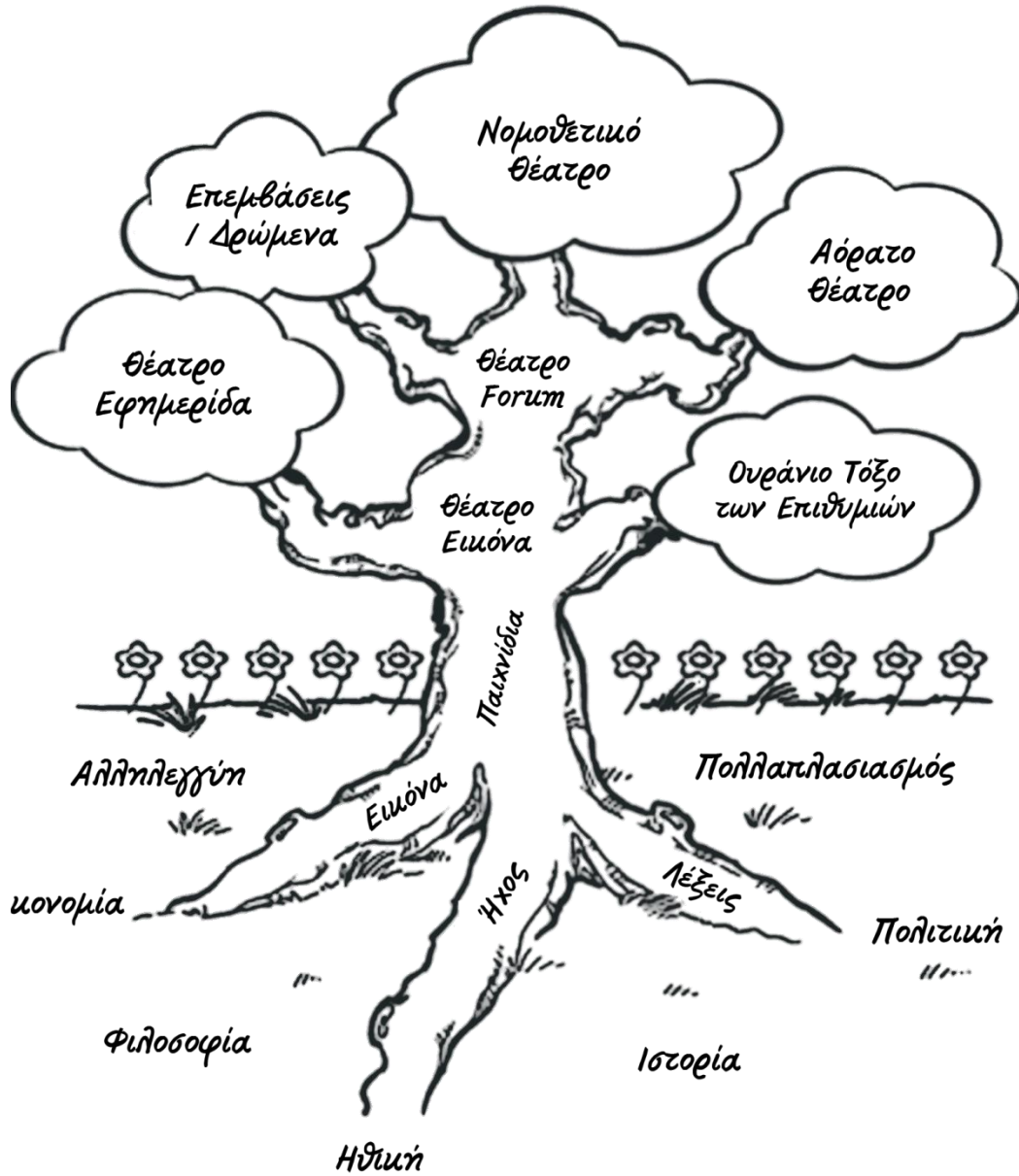
- Allegrini, G. (2010). *Theatre of the oppressed*, http://www.serviziocivile.cittametropolitana.bo.it/Engine/RAServeFile.php/f/Theatre_of_the_Oppressed.pdf, (τελευταία πρόσβαση 25/02/2016)
- Barbara Santos. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/curingas/barbara-santos/> (τελευταία πρόσβαση 20/02/2016)
- Klement, R. (2013). *Interview with Barbara Santos, core member of CTO Rio, Theatre of the Oppressed Kuringa, co-founder of the Berlin based organization "Kuringa" and founder of the international Madalena network*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <http://www.theater-rote-ruebe.de/lesenswertes/barbara-santos/>, (τελευταία πρόσβαση 15/02/2016)
- Krila-teatro dell' Oppresso- Il Teatro dell' Oppresso, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.teatrodelloppresso.it/> (τελευταία πρόσβαση 14/05/2016).

- III *Madalena International*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://kuringa.org/es/madalena1/meetings.html> (τελευταία πρόσβαση 05/04/2016)
- Madalena –Teatro das Oprimidas*, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο <http://ctorio.org.br/novosite/imprensa/releases/madalena-teatro-das-oprimidas/> (τελευταία πρόσβαση 13/02/2015).
- Madalenas International*, video διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο <http://www.kuringa.org/en/madalena.html> (τελευταία πρόσβαση 01/03/2016).
- Patterson, D. (1999). *Augusto Boal*, <http://www.unomaha.edu/~pto/augusto.htm> (τελευταία πρόσβαση 21/3/2016)
- Patterson, D. *A Brief Biography of Augusto Boal: Boal and Freire*, <http://ptoweb.org/aboutpto/a-brief-biography-of-augusto-boal> , (τελευταία πρόσβαση 01/4/2016)
- Partnering with communities facing discrimination to inspire transformative action through theatre*. Διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο, <http://www.tonyc.nyc/> , (τελευταία πρόσβαση 05/03/2016)
- Projeto Madalena, Teatro das Oprimidas-EN*, video διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο <https://www.youtube.com/watch?v=zrVeebzzFZU> (τελευταία πρόσβαση 23/03/2016)
- Robbe, J. (2013). *Image Theatre: A brief exploration of a Theatre of the Oppressed technique*. http://skillsharing.net/pdfs/theatre_of_opressed_guide.pdf (τελευταία πρόσβαση 26/03/2016)
- Santos, B. (2009). *Barbara Santos-Kuringa*, <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.gr/2009/11/barbara-santos-kuringa.html> (τελευταία πρόσβαση 03/03/2016)
- Santos, B., & Vannucci, (2010). *Madalena Laboratory – Theatre of the Oppressed (English)*, Trans: Chiara Rimoldi Διαθέσιμό στον δικτυακό τόπο. <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.gr/2010/08/madalena-laboratory-alessandra-vannucci.html> (τελευταία πρόσβαση 04/03/2016)
- Σαπουντζή, Ε., (1998). *Αουγκούστο Μποαλ. Καταπίεση είναι όταν ο ένας από τους δύο συνομιλητές χάνει τη δύναμή του, δεν μιλάει και πρέπει μόνο να ακούει*. Εφημερίδα Το Βήμα, <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=101365> (τελευταία πρόσβαση 12/3/16)
- Thompson, Audrey. (1997). *“What to do while waiting for the revolution: political pragmatism and performance pedagogy.”* Philosophy of Education. http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/97_docs/thompson.html (τελευταία πρόσβαση 23/03/2016)
- TOgether Project*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο, <http://www.kuringa.org/en/together/about-together.html> (τελευταία πρόσβαση 04/04/2016)

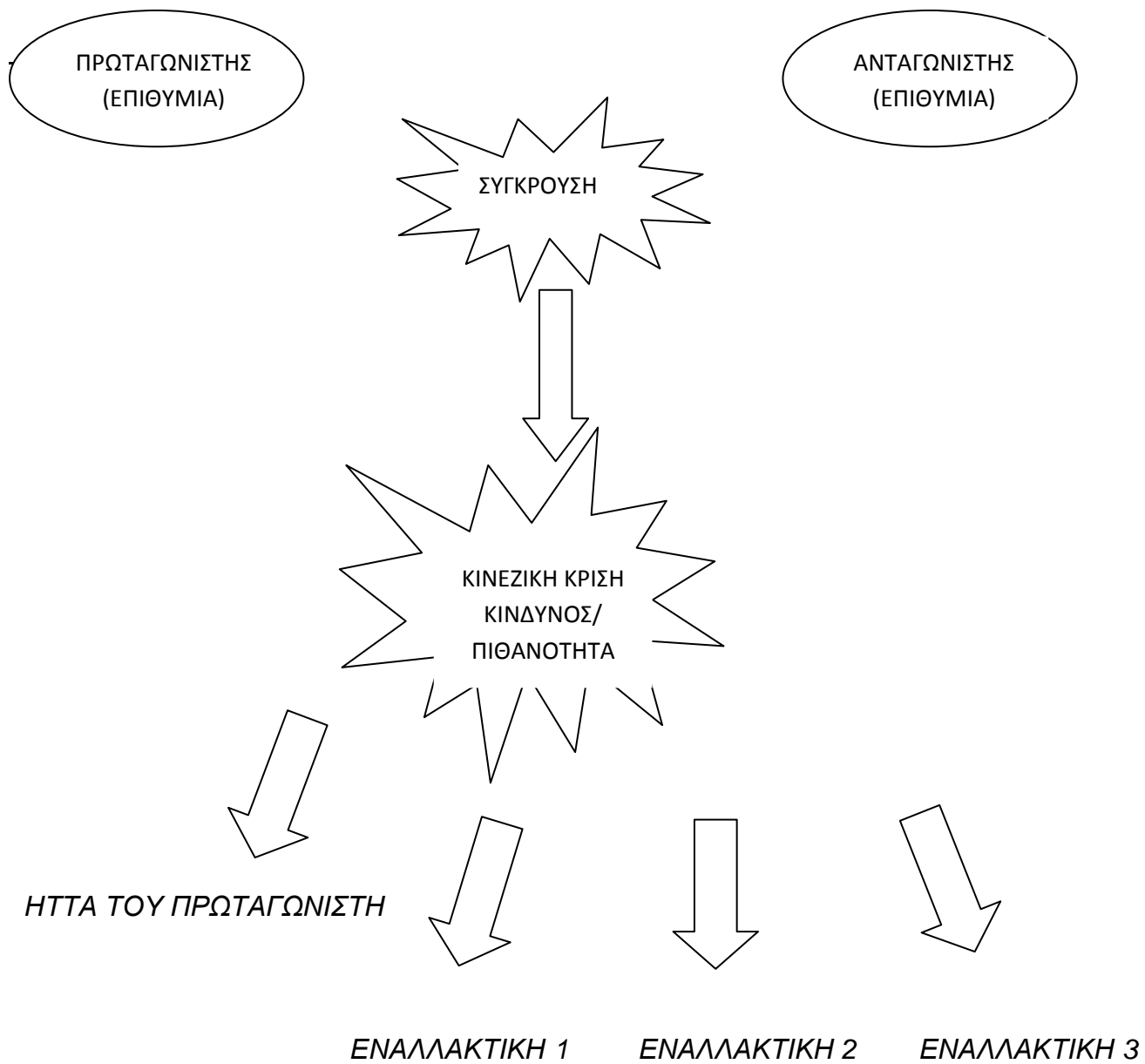
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1°

ΔΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΚΑΤΑΤΠΙΕΣΜΕΝΟΥ



Παράρτημα 2^ο



Παράρτημα 3^ο

Τραγούδι Madalenas:

Πορτογαλικά:

Hei, hei, hei, Ao longo dos anos me transformei (x4)

Fui santa, fui bruxa, fui puta (x3)

Mas nao me calei (x3)

Sou forte, guerreira, eu sou (x2)

Mas nao me calei (x4)

Ελληνικά:

Ει, ει , ει... μέσα στα χρόνια μεταμορφώθηκα (x4)

Ήμουν Αγία, μια μάγισσα, μια πόρνη (x3)

Αλλά ποτέ δεν έπαυσα (x3)

Είμαι δυνατή και είμαι πολεμίστρια, είμαι! (x2)

Ει, ει, ει ... μέσα στα χρόνια μεταμορφώθηκα (x4)

Αγγλικά:

Hey hey hey...over the years I transformed myself (x4)

I was a saint, a witch, a bitch (x3)

But I never shut up (x3)

I am strong and I am a warrior, I am! (x2)

Hey hey hey...over the years I transformed myself (x4)

Τα Εργαστήρια της ομάδας Madalenas στη Μπολόνια

1^η Συνάντηση 06/10/2015



1^o FESTIVAL MA(g)DALENA INTERNACIONAL | 15 AL 20 DE SEPTIEMBRE 2015
PUERTO MADRYN | PATAGONIA ARGENTINA
PIEZAS DE TEATRO FORO - CHARLAS DEBATE - LABORATORIOS DE PRODUCCIÓN

Apertura
Martes 15 - 20 hs.
Aula Magna UNPSJB
(Entrada libre y gratuita)

Funciones de teatro
Miércoles 16 - 21 hs.
Teatro del Muelle
Jueves 17 - 21 hs.
Teatro del Muelle
Sábado 19 - 21 hs.
Aula Magna UNPSJB
Domingo 20 - 21 hs.
Teatro La Rosada

Charlas - Debate
Miércoles 16 - 15 a 19 hs.
Aula Magna UNPSJB
Sábado 19 - 15 a 19 hs.
Auditorio CENPAT

Visitas a escuelas
Jueves 17
Colegio 7707 B° Pujol II
Viernes 18
Colegio 7710 Pto. Pirámides

<https://www.facebook.com/festivalmagdalenasinternacional>
<http://festivalmagdalenas.blogspot.com.ar>



IBERESCENA | CCC | CLIP | Casa de Oro | imprenta | Gobierno del Chubut | CHUBUT | CULTURA | CONICET | CENPAT | inadi | Municipalidad de Puerto Madryn | Ricardo Bastre | Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación

Αφίσα 1^{ου} Παγκόσμιου Φεστιβάλ των Μανταλένας

2^η Συνάντηση 25-10-2015



Συμμετέχουσα επιλέγει υλικά για τη δημιουργία θεατρικής σκηνής



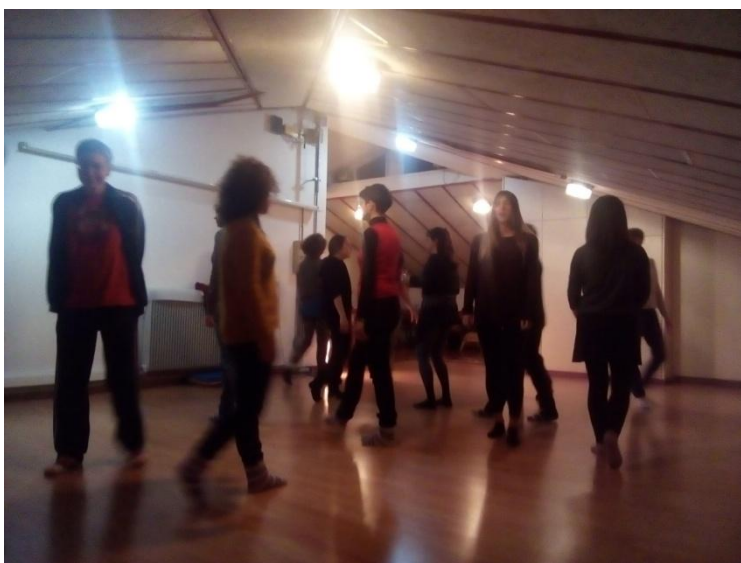
Παγωμένη Εικόνα



Υλικά και εικόνα από θεατρικές δράσεις



3^η Συνάντηση 10-11-2015



Ασκήσεις Ενεργοποίησης-Εργασία με το σώμα



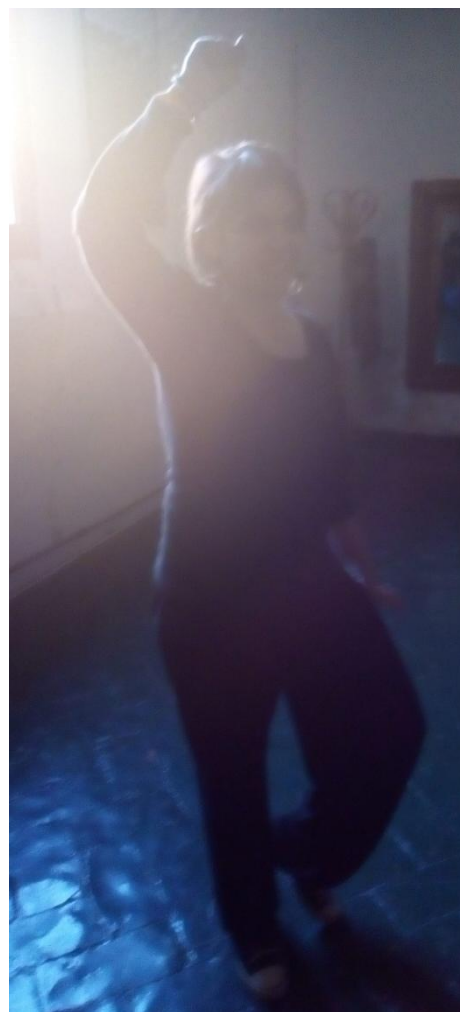
Πρόβα για τη street performance



4^η Συνάντηση 22-11-2015

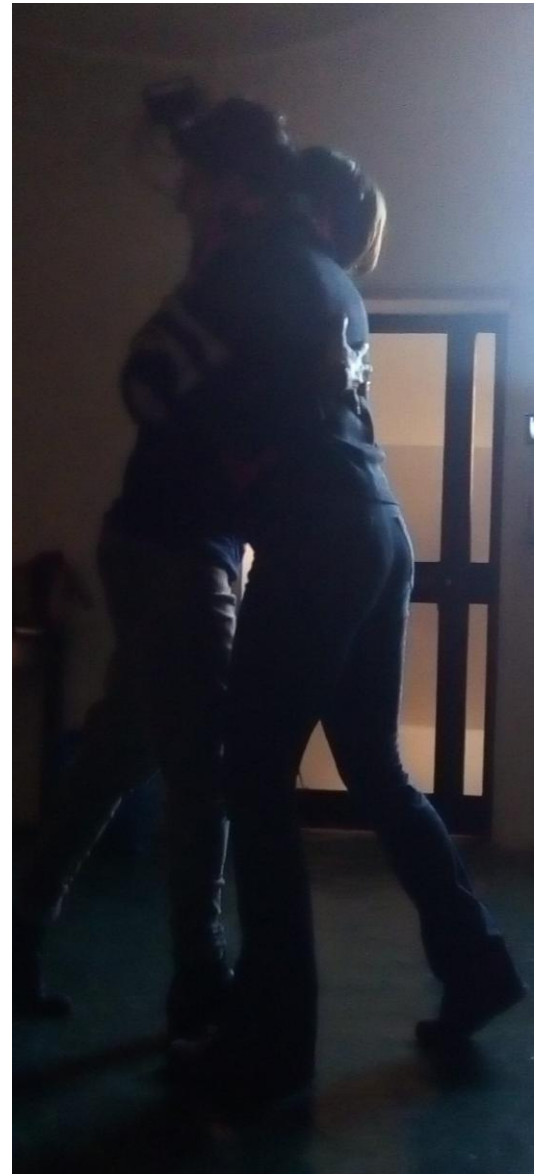


Παγωμένες Εικόνες





Εικόνες με Δράση



Η ομάδα των Μανταλένας σε κύκλο

5^η Συνάντηση 25-11-2015 (street performance και διαδήλωση για τη παγκόσμια ημέρα κατά της βίας των γυναικών)



Μετάφραση πανό: «25 Νοεμβρίου, παγκόσμια ημέρα ενάντια στην ανδρική βία των γυναικών





Η ομάδα των Μανταλένας κατά τη διάρκεια της διαδήλωσης, λίγο πριν τη street performance





Η ομάδα των Μανταλένας συζητά τις τελευταίες λεπτομέρειες λίγο πριν την performance



H street performance ξεκινά



Παράρτημα 5^ο

Συνέντευξη με τη Allegrini Giulia - Εμψυχώτρια της ομάδας Madalenas της Μπολόνια

Καλησπέρα σας. Θα ήθελα αρχικά να σας ευχαριστήσω ιδιαίτερα για το χρόνο που μου προσφέρετε σήμερα και για την εποικοδομητική μας συζήτηση. Ξεκινώντας λοιπόν θα ήθελα να σας ρωτήσω:

1. Πότε ξεκίνησε η ομάδα των Μανταλένας στη Μπολόνια;

Η ομάδα ξεκίνησε, πριν από πολλά χρόνια στη πραγματικότητα, μέσα από τον οργανισμό της Krila, όπου και σιγά-σιγά ερευνούσαμε το ζήτημα της γυναικείας καταπίεσης. Με πολλά από τα μέλη που είναι τώρα στην ομάδα των Madalenas, αποφασίσαμε τότε να κάνουμε ένα Θέατρο Φόρουμ για τη γυναικεία καταπίεση και διάφορες καταστάσεις που μπορεί να υπάρχουν μέσα σε μια σχέση, ή σε μια οικογένεια. Αυτή ήταν και η πρώτη απόπειρα, θα μπορούσα να πω για εμάς, να ερευνήσουμε τη καταπίεση και να φτιάξουμε από το θεατρικό στα πλαίσια ενός φεστιβάλ της Μπολόνια, γύρω στο 2010. Ωστόσο, για εμένα προσωπικά, υπήρχε και από πριν αυτή η σκέψη, αφού είχα συμμετάσχει πριν το 2010, σε ένα Φεστιβάλ στη Πούλια, όπου και ήταν η πρώτη φορά που μπόρεσα να δω πως πραγματικά είναι και οργανώνεται ένα Θέατρο Φόρουμ με την Barbara Santos. Όλο αυτό με εντυπωσίασε πάρα πολύ και σε συνδυασμό με τη συμμετοχή μου στο TOgether Project, αποτέλεσε ουσιαστικά τη πρώτη μου επαφή με τις Madalenas. Έπειτα από αυτό σκέφτηκα ότι πρέπει να βρω ένα τρόπο να οργανωθεί μια τέτοια ομάδα και στη Μπολόνια. Έπειτα, έκανα ένα εργαστήριο που οργανώθηκε στη Μόντενα με την Alessandra Vannucci για τη γυναικεία καταπίεση και γύρω στο 2012 οργανώσαμε την ομάδα μας.

2. Το πρώτο σας εργαστήριο επιμόρφωσης ως εμψυχώτρια των Μανταλένας ήταν αυτό στη Μόντενα;

Ναι αυτό ήταν με την Alessandra Vannucci, όπου είδα ένα Φόρουμ Θέατρο και συμμετείχα σε αυτό το εργαστήριο και αποφάσισα ότι εφόσον είχαμε ήδη εξερευνήσει κάποια πράγματα μέσα από την ομάδα των Krila, τώρα είναι η στιγμή να κάνουμε κάτι πιο δομημένο και να συνειδητοποιήσουμε τι ακριβώς κάνουμε και προς τα πού κινούμαστε. Έτσι γύρω στον Σεπτέμβριο του 2013, ξεκινήσαμε.

3. Τα πρώτα μέλη της ομάδας σας ποια ήταν;

Πριν από την τωρινή μορφή της ομάδας και το εργαστήριο των Μανταλένας ήμασταν εγώ, η Federica, η Marta, η Sylvia, η Noemi και έπειτα ανοίξαμε την ομάδα και προστέθηκαν σε αυτή η Anola, η Francesca, η Antonella και μια άλλη κοπέλα, η οποία αργότερα αποφάσισε να φύγει. Έτσι τον Σεπτέμβριο του 2013, αφού εγώ είχα παρακολουθήσει αυτό το σεμινάριο αλλά και η Federica το ίδιο στη Βαρκελώνη αποφασίσαμε ότι ήμασταν έτοιμες να δημιουργήσουμε τη δική μας ομάδα στη Μπολόνια. Για αυτό το λόγο, οργανώσαμε ένα εργαστήριο εδώ, στο οποίο συμμετείχαν πολλές άλλες γυναίκες. Το εργαστήριο διήρκησε περίπου δύομιση μέρες, με εντατική δουλειά και έτσι δημιουργήθηκε η ομάδα.

4. Παρατηρήσατε δυσκολίες στην αρχή, ως εμπυχωτρία της ομάδας;

Στην αρχή, για να πω την αλήθεια δεν συναντήσαμε πολλές δυσκολίες, χάρη στο εντατικό εργαστήριο που κάναμε. Βέβαια έπρεπε να γίνει ξεκάθαρο ποιος πραγματικά ενδιαφερόταν να συνεχίσει και ποιος όχι. Μάλιστα θυμάμαι ότι στην αρχή ήταν πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι μπήκαμε στη διαδικασία να ερευνήσουμε το τι είναι για εμάς η γυναικεία καταπίεση και να την αναλύσουμε πιο βαθιά. Να καταλάβουμε δηλαδή τι κοινό έχουμε μεταξύ μας. Αυτός ήταν και ο πρώτος στόχος. Οπότε όχι δεν ήταν δύσκολο, αντιθέτως ακούγονταν πολλές και διαφορετικές απόψεις για την καταπίεση. Αυτός είναι άλλωστε και ο πλούτος της διαδικασίας. Βέβαια, υπήρχαν κάποιες γυναίκες που ήταν πεπεισμένες για τη καταπίεση και είχαν πολιτική στάση απέναντι σε αυτή, ενώ άλλες όχι. Σαν εμπυχωτρία ο στόχος μου ήταν να διαχειριστώ αυτές τις καταστάσεις και να τις εξισορροπήσω ώστε να μην υπάρχουν κατακρίσεις. Ωστόσο θυμάμαι στιγμές του εργαστηρίου που κυριολεκτικά μάχονταν μεταξύ τους, όταν συζητούσαμε για τις εφημερίδες και την εικόνα της γυναίκας μέσα σε αυτές. Εγώ από την άλλη δεν μπορώ να πω «αυτό είναι καταπίεση», γιατί δεν δουλεύει έτσι, πρέπει να δίνει χώρο στους συμμετέχοντες να εξερευνούν από μόνοι τους τις καταστάσεις.

5. Εσείς ως εμπυχωτρία πως διαχειρίζεστε αυτές τις καταστάσεις;

Σίγουρα δίνω χώρο στη σύγκρουση και υπογραμμίζω ότι φυσικά και δεν σκεφτόμαστε όλοι με τον ίδιο τρόπο. Οπότε, νομίζω ότι το κλειδί είναι να ακούς ως εμπυχωτρία αυτό που γίνεται και να βοηθάς τους άλλους να ακούν και αυτοί με τη σειρά τους ο ένας τον άλλο. Και να αποκαλύπτεις ότι αυτός είναι ο στόχος, ότι δεν πρέπει να παίρνουμε τίποτα ως δεδομένο,

μόνο και μόνο επειδή είμαστε γυναίκες ή έχουμε κοινά συναισθήματα. Έτσι πιστεύω ότι το να δίνει χώρο στο θέατρο είναι το μόνο και το καλύτερο που μπορείς να κάνεις.

6. Ακούγεται δύσκολος ο ρόλος του εμπυχωτή, όταν μάλιστα δεν έχει κάτι ως δεδομένο αλλά βασίζεται στις ιδέες, τα συναισθήματα, τις σκέψεις και τις εμπειρίες των συμμετεχόντων. Ποια η γνώμη σας για αυτό;

Το να είσαι εμπυχωτής σε ένα εργαστήριο των Madalenas και γενικά Θ.τ.Κ είναι σαν να είσαι Kuringa σε ένα Θέατρο Φόρουμ. Έχεις φυσικά κάποια εργαλεία στα χέρια σου αλλά δεν έχεις απαντήσεις. Αξιοποιείς ουσιαστικά αυτά τα εργαλεία ώστε να ανακαλύψεις μια πιθανή απάντηση. Ωστόσο και πάλι δεν είναι πραγματικά μια απάντηση. Όχι η δική μου απάντηση. Οπότε νομίζω ότι βασικός στόχος, για να επανέλθω και στη προηγούμενη ερώτηση, είναι να εξισορροπείς τις συγκρούσεις που μπορεί να προκύψουν και επίσης να κάνεις καλές ερωτήσεις. Γιατί κάνοντας ερωτήσεις, μπορούμε να ανοίξουμε τη διαδικασία. Αποτελεί, εάν και δεν μου αρέσει αυτή η λέξη, μια από τις ικανότητες του Kuringa. Και κατά τη διάρκεια του TOgether Project, ήταν και για εμένα ένας βασικός στόχος, να παρατηρώ όλους του άλλους Kuringa, όχι μόνο την Barbara αλλά όλους. Πολλούς τύπους και μάλιστα είχαμε μια εκτενή συζήτηση με τα μέλη του project πάνω στο ζήτημα του Kuringa. Επομένως, φυσικά και δεν σταματάς ποτέ να μαθαίνεις.

7. Μέχρι σήμερα, ποιες οι δράσεις σας σαν ομάδα;

Όταν αποφασίσαμε να χτίσουμε αυτή την ομάδα και να δημιουργήσουμε το Θέατρο Φόρουμ που ανέφερα πιο πριν, μια στιγμή πολύ ωραία, η οποία μας λείπει ιδιαίτερα τολμώ να πω, δουλέψαμε πολύ με τα στερεότυπα, με το σώμα μας και τη μηχανοποίηση του. Ήταν ιδιαίτερα βασισμένη η όλη διαδικασία στο σώμα, στο τρόπο που δουλεύει το σώμα μας και δημιουργήσαμε τρία μοντέλα γυναικών. Εκεί πήγαμε αρκετά βαθιά και ήταν πολύ εποικοδομητική στιγμή αφού διασκεδάσαμε, πολύ σημαντικό και αυτό, και συζητήσαμε ποια θα μπορούσε να είναι η σύνδεση με το κοινό. Δυστυχώς όμως μετά, εγώ αναγκαστικά να φύγω για το διδακτορικό μου στο εξωτερικό και ενώ η ομάδα πίσω, έκανε κάποιες συναντήσεις, δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν κάτι ώστε να το παρουσιάσουν στο κοινό. Έτσι, η τελευταία μας ομαδική δουλειά ήταν η performance στις 25 Νοεμβρίου, η οποία φυσικά ήταν δημόσια αλλά φυσικά δεν ήταν Θέατρο Φόρουμ, ήταν κάτι άλλο. Τώρα είμαστε σε μια διαδικασία με την ομάδα που συζητάμε για διάφορα ζητήματα που έχουν προκύψει. Ωστόσο, είναι πολύ κρίμα γιατί μέσα στην ομάδα είχε γίνει πολύ δουλειά, και είχαμε δουλέψει με πολλά υλικά.

8. Θεωρείτε ότι όταν έρχονται καινούργια άτομα να προστεθούν, επηρεάζεται η ομάδα; Πόσο εύκολο είναι για εσάς αλλά και για αυτά τα άτομα; Όπως το σκέφτομαι τώρα, θεωρητικά το Θ.τ.Κ απευθύνεται σε όλους αλλά για μια ομάδα που έχει μια συγκεκριμένη πορεία/ μονοπάτι, ο ερχομός νέων μελών πως επηρεάζει την ήδη υπάρχουσα ομάδα;

Αυτό ήταν ένα κυρίαρχο ερώτημα, καθώς το είχαμε συζητήσει και με κάποια άλλα άτομα που ανήκαν στην αρχική ομάδα, σχετικά με το τι κάνουμε. Τότε δεν ήμουν πεπεισμένη για το αν θα πρέπει να ανοίξει η ομάδα καθώς τα άτομα θα έπρεπε να είναι γνώστες του αντικειμένου και της μεθοδολογίας του Θ.τ.Κ. Έτσι αποφασίσαμε να οργανώσουμε ένα εργαστήριο μιας ημέρας με εντατική δουλειά, παρόμοιο με το αρχικό που είχαμε κάνει τα πρώτα μέλη της ομάδας. Ωστόσο, δεν δούλεψε όσο περιμέναμε και για αυτό σκέφτομαι ότι εφόσον έχει ήδη δημιουργηθεί μια ομάδα γιατί είναι απαραίτητο να ανοίξει ξανά (;). Είναι πολύ δύσκολο πραγματικά να στήσεις μια ομάδα, και κάτι τέτοιο μπορεί να καταστρέψει αυτή τη προσπάθεια. Είναι περίεργο γιατί πριν την εξερεύνηση με τις Μανταλένας είχαν έρθει και άλλες γυναίκες, οι οποίες αργότερα αποφάσισαν ότι δεν ήταν ο χώρος που έψαχναν. Γι αυτό ίσως μια λύση θα ήταν να έρχονταν αρχικά να δουν μια παράσταση Φόρουμ και έπειτα ένα σεμινάριο, ώστε να καταλάβουν εάν είναι αυτό που ψάχνουν. Επομένως, το καλύτερο νομίζω ότι θα ήταν να υπάρχουν κάποια βήματα πριν από το άνοιγμα της ομάδας.

9. Υπάρχουν και άλλες ομάδες Madalenas στην Ιταλία;

Όχι και για αυτό τον λόγο ήταν που επιμέναμε να φτιαχτεί και μια Ιταλική ομάδα Μανταλένας.

10. Θα μπορούσαν τα βήματα που ακολουθούνται σε ένα εργαστήριο των Madalenas να εφαρμοστούν και σε άλλες διάφορες κοινωνικές ομάδες, όπως για παράδειγμα σε ομάδες αντρών κ.α. ;

Θυμάμαι ότι έχει ήδη συζητηθεί να δημιουργηθεί μια τέτοια ομάδα από τον Christof στη Γερμανία. Θεωρώ ότι ναι θα μπορούσε να διερευνηθούν ζητήματα κοινά με τις Μανταλένας σε μια ομάδα αντρών, αλλά όχι ακριβώς χρησιμοποιώντας το ίδιο μονοπάτι. Το ζήτημα είναι να βρεθεί το συγκεκριμένο πλαίσιο που θα απευθύνεται αυτή η ομάδα, και πως μπορεί να διαχειριστεί αυτό το πλαίσιο, ποιες είναι οι ανάγκες του πλαισίου. Άλλωστε αυτός ήταν και ο τρόπος που αναπτύχθηκε το Θ.τ.Κ, κατά τη διάρκεια χρόνων, τεχνική με τη τεχνική. Είναι μια μέθοδος που αναπτύχθηκε με ακριβώς αυτή τη λογική. Ποια είναι δηλαδή η ανάγκη της ομάδας στο εκάστοτε κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό, πολιτιστικό πλαίσιο. Επομένως,

φυσικά μπορεί κάποιος να πάρει κάποια φιξαρισμένα πρότυπα και να τα εφαρμόσει αλλά κατά τη γνώμη μου αυτό δεν βγάζει νόημα, πρέπει να προσαρμόζεται στις ανάγκες και το πλαίσιο που απευθύνεται.

11. Σαν εμπυχώτρια της ομάδας Madalenas, θα ήθελα να σας ρωτήσω εάν πάντοτε αντιμετωπίζεται τη πραγματικότητα στην οποία ζείτε με αισιοδοξία. Στόχος του Θ.τ.Κ είναι να ανακαλύψουν οι συμμετέχοντες τρόπους που θα οδηγήσουν στην αλλαγή της πραγματικότητας. Εσείς ως άτομο, κινείστε πάντα στη ζωή σας με την ιδέα ότι ο κόσμος μπορεί πράγματι να αλλάξει;

Όταν έχεις μια ομάδα γυναικών ή ανδρών, ή και τα δύο συνήθως αποτελείται από άτομα που θέλουν να αλλάξουν κάτι, να δράσουν αλλά δεν είναι τόσο συνειδητοποιημένοι . Λέμε ότι είμαστε καταπιεσμένοι, έχουμε καταλάβει τι μας καταπιέζει αλλά δεν ξέρουμε πώς να το αλλάξουμε. Κάποιες φορές υπάρχουν κάποια προβλήματα, όπως για παράδειγμα με την ομάδα των Μανταλένας, υπήρχε κάποια γυναίκα που δεν αναγνώριζε ένα είδος καταπίεσης, ενώ οι υπόλοιποι την αναγνώριζαν. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η γυναίκα που συμμετείχε στην ομάδα δεν αισθανόταν καταπίεση. Πιθανόν με κάποιο άλλο τρόπο ή σε κάποια άλλη κατάσταση. Συνεπώς πρέπει να το διερευνήσουμε αυτό. Ωστόσο, δεν μπορείς ποτέ να πείσεις κάποιον λέγοντάς του, ότι είναι καταπιεσμένος σε αυτή τη κατάσταση, δεν το βλέπεις (:). Δεν λειτουργεί έτσι το Θ.τ.Κ, γιατί τα τότε θα είσαι εσύ ο καταπιεστής. Ωστόσο, μέσω του θεάτρου, μπορείς να αποκαλύψεις κάτι ή μπορείς να δημιουργήσεις το πλαίσιο στο οποίο κάποιος μπορεί να γίνει πιο συνειδητοποιημένος. Υπάρχει και το χαρακτηριστικό παράδειγμα του Boal για αυτό, ο οποίος σε ένα εργαστήριο στη Σουηδία που εμπύχωνε μια μικρή ομάδα γυναικών και ανδρών, του είπαν ότι δεν αισθάνονταν ότι είχαν κάποιου είδους καταπίεση. Έτσι ο ίδιος, τους είπε να κατασκευάσουν εικόνες και σκηνές από τη καθημερινότητά τους, μέσα από τις οποίες φάνηκε ότι η καθημερινότητα της γυναίκας ολοκληρώνεται με πολλή κούραση και εξάντληση. Τους ζήτησε δηλαδή να δείξουν ότι κάνουν όταν γυρνάνε σπίτι. Εκεί φάνηκε ότι ο άνδρας γυρνάει σπίτι, τρώει κάτι και πάει για ύπνο, ενώ η γυναίκα πριν πάει για ύπνο, καθαρίζει πρώτα το σπίτι κ.τ.λ. Έτσι μετά την ολοκλήρωση των εικόνων η ομάδα συζήτησε αυτά που είδαν. Όσον αφορά τώρα την δύναμη που έχω ως εμπυχώτρια και ως άτομο σχετικά με τη πεποίθηση ότι ναι μπορούμε να το κάνουμε για να αλλάξουμε τη κατάσταση, πιστεύω ότι δεν είναι μόνο θέμα ατόμου αλλά μια συλλογική προσπάθεια. Οπότε νομίζω ότι για να είσαι εμπυχωτής μιας ομάδας Θ.τ.Κ πρέπει φυσικά να πιστεύεις σε αυτό που κάνεις. Φυσικά και κάποιες φορές είσαι αναστατωμένος, γιατί είσαι και εσύ άνθρωπος , νιώθεις κουρασμένος και σκέφτεσαι ίσως ότι

Θεέ μου δεν θα αλλάξει τίποτα, αλλά πιστεύω και πάλι ότι αν δώσεις χώρο στην ομάδα και το θέατρο, συνειδητοποιείς ότι δεν πρόκειται για μια ατομική διαδικασία. Και για εμένα αυτή είναι μια πολύ σημαντική διαδικασία, διότι ζούμε σε μια κοινωνία που μας στρέφει να σκεφτόμαστε ότι είμαστε μόνοι μας ο καθένας, ή ότι αυτό δεν με αφορά άρα δεν ασχολούμαι, επομένως στόχος μας είναι να το αλλάξουμε αυτό.

12. Ναι, φυσικά. Τώρα θα ήθελα να σας ρωτήσω εάν κατά τη διάρκεια εργαστηρίων των Madalenas, ως εμπυχωτρία θυμάστε κάποια στιγμή που να ανακαλύψατε κάτι, το οποίο δεν είχατε σκεφτεί πιο πριν. Εννοώ ότι, φυσικά και πάντοτε ανακαλύπτετε κάτι, αλλά θα ήθελα να μάθω συγκεκριμένα εάν υπάρχει κάτι που σας έχει στιγματίσει, σας έχει μείνει.

Πάντα! Διότι αισθάνομαι πολύ δεμένη με τη διαδικασία. Πραγματικά πολλές φορές ανακαλύπτω πράγματα μόνο και μόνο κοιτάζοντας παγωμένες εικόνες. Δεν μπορώ να θυμηθώ μια συγκεκριμένη στιγμή, διότι υπάρχουν πάρα πάρα πολλές, πάντα, πάντα. Αλλά ακόμα και πριν όταν ήμουν μόνο συμμετέχουσα σε τέτοια εργαστήρια ανακάλυπτα πράγματα. Γιατί όταν χρησιμοποιώ την αισθητική του Καταπιεσμένου, πάντα χρησιμοποιείς βέβαια την αισθητική αλλά εννοώ πιο εντατικά, κάθε φορά μένω με το στόμα ανοιχτό. Κάθε φορά υπάρχει ένα άλλο νόημα. Είναι μια διαδικασία μεταμόρφωσης κάθε φορά. Μπορεί να ακούγεται πολύ απλό αυτό που λέω αλλά πραγματικά φαίνεται να πετυχαίνει κάθε φορά. Ωστόσο τώρα θυμάμαι ένα περιστατικό κατά το TOgether Project, αποφασίσαμε να δουλέψουμε τη παράσταση Φόρουμ «Hotel Europa», και ξεκινήσαμε σε ένα σεμινάριο στο Βερολίνο, όπου θυμάμαι κάποιες εικόνες που κατασκευάσαμε βασισμένες σε κάποια γραπτά. Θυμάμαι ένα κείμενο που είχα γράψει για μια συγκεκριμένη κατάσταση στην Ιταλία, και έπειτα κάποιος άλλος με βάση αυτό το κείμενό κατασκεύασε μια εικόνα, η οποία μάλιστα συμπεριλήφθηκε στην τελική παράσταση. Είναι ωραίο να βλέπεις τον εαυτό σου από την οπτική, μέσω κάποιου άλλου.

13. Πάρα πολύ ωραίο! Έχετε απόλυτο δίκιο σε αυτό. Μάλιστα και εμείς οι ίδιες στο εργαστήριο που συμμετείχαμε μαζί σας, είχαμε ακριβώς αυτή την αίσθηση. Θα ήθελα τώρα να σας ρωτήσω εάν υπάρχει και ποια είναι η σύνδεση μεταξύ των Madalenas και του φεμινισμού;

Αχ πολύ σημαντική ερώτηση. Βλέποντας την ομάδα μας, κάποιες γυναίκες θα έλεγαν ότι φυσικά και υπάρχει σύνδεση, άλλες ίσως να λέγανε ότι όχι δεν είναι έτσι... και είμαστε στην ίδια ομάδα. Για εμένα, φυσικά και υπάρχει μεγάλη και δυνατή σύνδεση, μόνο και μόνο

επειδή είναι ζωντανή η συνειδητοποίηση για την ιστορία, για την ιστορία της κινητοποίησης, για την ιστορία των αγώνων των γυναικών. Τουλάχιστον μιλάω για τις Ευρωπαϊκές χώρες, γιατί κάπου αλλού είναι διαφορετικά φυσικά. Για εμένα λοιπόν είναι σημαντικό να συνδέεις την ιστορία με αυτό που κάνεις. Πολλοί θα λέγανε ότι σήμερα ο φεμινισμός πεθαίνει. Ωστόσο, αυτό που κάνανε παλιά οι φεμινίστριες κάνουμε και εμείς με την ομάδα των Μανταλένας. Δουλεύουμε με το σώμα μας, τη θέση μας στη κοινωνία. Πιστεύω ότι έχουμε μια ιστορία για αυτό. Κάποιες φορές προσπαθούμε να πούμε όχι, αλλά νομίζω ότι σε αυτή τη περίπτωση χάνουμε κάτι εάν δεν βρούμε τη σύνδεση με την ιστορία. Φυσικά, και πρέπει να σκεφτόμαστε τι κάνουμε τώρα το 2016 και όχι για τη δεκαετία του 70. Μπορεί κάποια καταπίεση να έχει αλλάξει, ή να είναι πιο αόρατη. Νομίζω ότι τώρα είναι ακόμα πιο δύσκολο από τις προηγούμενες δεκαετίες που έγινε η κινητοποίηση, καθώς τότε ήταν πιο εμφανής η πατριαρχική δομή της οικογένειας ή πιο εύκολο να ορίσεις ένα πρόβλημα. Τώρα θεωρώ ότι είναι πιο δύσκολη η δουλειά που πρέπει να γίνει. Η καταπίεση ή προβλήματα συνεχίζουν να υπάρχουν όμως. Ωστόσο, φυσικά και μπορεί κάποιος να συμμετάσχει στις Μανταλένας ακόμα και αν δεν νιώθει φεμινίστρια. Αλλά κάποιες φορές αισθάνομαι, ακόμα και τώρα στην διαδήλωση που συμμετείχαμε, όπου ήταν πολύ ξεκάθαρο το φεμινιστικό πλαίσιο, αισθάνομαι ότι γινόμαστε κλειστές, λέγοντας ότι αυτά είναι τα σλόγκαν μας, χωρίς να ανοιγόμαστε προς τα έξω, καμιά φορά αισθάνομαι και άβολα, γιατί κάποιες φορές χρησιμοποιείται κάτι, χωρίς πριν να έχει σκεφτεί αυτός που το κάνει, γιατί το κάνει. Το κάνει δηλαδή μόνο και μόνο επειδή υπάρχει από πολύ παλιά; Πρέπει δηλαδή πάντοτε κατά τη γνώμη μου να αναλύουμε γιατί κάνουμε ότι κάνουμε, ποια είναι η ριζική πολιτική μας δράση, διαφορετικά αναπαράγουμε κενά, ασήμαντα σλόγκαν, και φοβάμαι ότι κάποιες κινήσεις στη Μπολόνια, κάνουν ακριβώς αυτό. Είναι δύσκολο για εμένα να πω, «ναι είμαι φεμινίστρια, νιώθω μέλος της κινητοποίησης της Μπολόνια». Για εμένα είναι το πιο σημαντικό είναι να μην χρησιμοποιείς κενές λέξεις. Πρέπει να ονομάζουμε τα πράγματα, γιατί το λέμε αυτό, γιατί θέλουμε να το κάνουμε, και πως θέλουμε να το δείξουμε. Όταν η Barbara και η Alessandra άρχισαν να το κάνουν το εργαστήριο των Madalenas, πιστεύω ότι δεν μίλησαν για τον φεμινισμό, αλλά περισσότερο προσπαθούσαν να καταλάβουν τι κάνουν οι γυναίκες εκεί, ποιες είναι οι ανάγκες τους αλλά και τι σημαίνει για τις ίδιες να κάνουν κάτι για τις γυναίκες, ως γυναίκες και με τις γυναίκες.

14. Θυμάστε ίσως κάποιες περιπτώσεις κατά τη διάρκεια εργαστηρίων με τις Madalenas, που μιλήσατε/ασχοληθήκατε με θέματα, που οι γυναίκες πιθανώς δεν

ήταν έτοιμες να διαχειριστούν ή να αντιμετωπίσουν. Εάν ναι, θα μπορούσατε να μας περιγράψετε τις περιπτώσεις αυτές και πως τις διαχειριστήκατε;

Ακόμη και κατά τη διάρκεια του εντατικού εργαστηρίου με τις Μανταλένας, αναρωτιόμουν και εγώ για αυτό, γιατί αυτό που είχα κάνει στη Μόντενα με την Alessandra Vannucci, προσπάθησα να το προσαρμόσω στο εργαστήριο με τις Μανταλένας στη Μπολόνια, και υπήρχε ένα κομμάτι στο τέλος του εργαστηρίου στη Μόντενα που είχε να κάνει με το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας (τεχνική από το Θ.τ.Κ – πιο ψυχαναλυτική προσέγγιση ²⁸). Αυτό το κομμάτι ήταν πολύ δύσκολο πραγματικά, και εδώ με την τοπική ομάδα καθώς θυμάμαι ότι όταν το κάναμε, το πήραμε από τη ψυχολογική σκοπιά και όταν κάποιος έκλαψε, θυμάμαι ότι κάποιος λέγανε «Οο Θεέ μου κλαίει», και αυτό συμβαίνει πολλές φορές, με πολλά διαφορετικά γκρουπ. Θεωρώ πολύ δύσκολο κάποιες φορές να μεταφράσεις τη προσωπική διαδικασία στη κοινωνική- συλλογική και ίσως συμβαίνει αυτό περισσότερο στα δυτικά ζητήματα- προβλήματα, όπως χαρακτηριστικά και ο Μποάλ έλεγε. Είναι δηλαδή πολύ σημαντικό να θυμόμαστε ότι δεν κάνουμε κάτι για να μελετήσουμε μια συγκεκριμένη προσωπική σχέση. Κάποιες φορές λοιπόν είναι πολύ δύσκολο να το θέσεις ξεκάθαρα αυτό, και θυμάμαι ότι η ομάδα είχε αντισταθεί αρκετά σε αυτή τη διαδικασία, στη τεχνική του Ουράνιου Τόξου.

15.Γενικότερα, πως θα χαρακτηρίζατε την εμπειρία σας, ως εμπυχώτρια της ομάδας Madalenas της Μπολόνια;

Σε γενικές γραμμές πολύ σημαντική για εμένα είναι η διαδικασία μάθησης στην ομάδα, πολύ περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα γκρουπ που έχω συμμετάσχει. Ήταν για εμένα μια μεγάλη πρόκληση να εμπυχώσω μια τέτοια ομάδα. Κάποιες φορές αισθανόμουν ανασφάλεια. Δεν ξέρω γιατί αλλά εάν θα έπρεπε να συγκρίνω με άλλες περιπτώσεις, θα έλεγα ότι αυτή η διαδικασία μάθησης και ο τρόπος που δουλεύει το Θ.τ.Κ είναι ξεχωριστός. Σημασία έχει να δίνεις χώρο στο θέατρο, να μην ελέγχεις... «ω θεέ μου δεν καταλαβαίνουν τι λέω, ω θεέ μου...» - δεν λειτουργεί έτσι. Για αυτό το λόγο μίλησα για έμπνευση, εκπαιδευτική διαδικασία κτλ. Μια άλλη λέξη κλειδί που πρέπει να έχουμε πάντα στο μυαλό μας είναι η αλληλεγγύη! Εγώ έχω πολλές εικόνες στο μυαλό μου, πολλές σκηνές και περιπτώσεις, ταυτότητες κ. α.

²⁸ Για την αναλυτικότερη παρουσίαση της παραπάνω τεχνικής βλ. Κεφάλαιο 1^ο «Το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας σελ. 24

16. Εάν θα έπρεπε να πείτε μια λέξη που να χαρακτηρίζει αυτή σας την εμπειρία, ποια θα ήταν αυτή;

Έχω πολλές λέξεις στο μυαλό μου αλλά... νομίζω ότι για όλους τους παραπάνω λόγους που ανέφερα η λέξη θα ήταν η μαιευτική. Βέβαια και η λέξη «surprising= έκπληκτη», δεν ξέρω...

17. Εάν θα έπρεπε να πείτε μια λέξη που να χαρακτηρίζει την εμπειρία σας όχι τώρα ως εμπυχώτρια της ομάδας Madalenas αλλά ως Giulia, ως άτομο, ποια θα ήταν αυτή;

Νομίζω ότι και εδώ η απάντηση θα ήταν η λέξη μαιευτική αλλά η προκλητική, η περίπλοκη και σύνθετη μαιευτική γιατί πραγματικά για εμένα ως εμπυχώτρια και ως άτομο ήταν μια πολύ μεγάλη πρόκληση.

Σας ευχαριστώ πάρα πολύ ειλικρινά για τον χρόνο σας!

Συνέντευξη με τη Marta Ilardo -
Συμμετέχουσα της ομάδας Madalenas της Μπολόνια

Αρχικά να σας ευχαριστήσω και εσάς ιδιαίτερα για το χρόνο σας και τη καλή διάθεση που προσφέρετε στη σημερινή μας συζήτηση. Θα ήθελα λοιπόν να μάθω

1. Τι σημαίνει για εσάς να είστε μέλος της ομάδας των Madalenas της Μπολόνια;

Για εμένα είναι μια επιλογή και μια συλλογική ευθύνη στη ζωή μου. Είναι μια εσωτερική ευθύνη να επιλέγω, να κάνω, να ζω και να είμαι μια γυναίκα σε μια κοινότητα. Και να προσπαθώ να ενισχύω την ανθρώπινη ταυτότητά στη κοινωνική ζωή και στα συλλογικά εργαστήρια. Στόχος μου είναι να δημιουργώ και να αναπτύσσω τη γλώσσα μεταξύ των γυναικών. Δεν υπάρχει μια γλώσσα τώρα και αν υπάρχει είναι πολύ φτωχή, πολύ κοντά στη γλώσσα της κατανάλωσης θα έλεγα. Επομένως, αυτή είναι μια ευκαιρία και δυνατότητα για εμάς να δημιουργήσουμε αυτή τη γλώσσα.

2. Πόσα χρόνια συμμετέχετε στην ομάδα αυτή;

Είμαι δύο χρόνια. Ξεκίνησα στη Μπολόνια, αφού η Giulia γύρισε από την Ισπανία που είχε κάνει το σεμινάριο με την Barbara Santos, μας διηγήθηκε την ιστορία και πρότεινε να δημιουργήσουμε αυτή την ομάδα.

3. Ποια είναι για εσάς η πιο σημαντική στιγμή κατά τη συμμετοχή σας στην ομάδα των Madalenas;

Η καλύτερη στιγμή για εμένα ήταν μέσα μου, όταν συνειδητοποίησα ότι η σκέψη μου δεν ήταν ένας μονόλογος. Και ανακάλυψα παρόμοια ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες παγκοσμίως και έτσι είπα στον εαυτό μου ότι δεν είμαι μόνη μου. Δεν είναι μόνο δικό μου το πρόβλημα. Αυτό είναι σημαντικό γιατί θεωρώ ότι οι γυναίκες συχνά πιστεύουν ότι το πρόβλημά τους είναι μόνο δικό τους. Αυτό δεν είναι αλήθεια! Αυτή είναι η σκέψη μου και ίσως και η σκέψη άλλων. Και μέσα σε αυτό υπάρχει η ταυτότητα.

4. Γιατί όμως συμβαίνει αυτό ειδικά σε μια ομάδα των Madalenas;

Διότι συνάντησα πολλές διαφορετικές κοπέλες, με τις οποίες διαφέραμε ως προς τη ζωή μας, τη σκέψη μας, την ηλικία μας, τις επιλογές μας. Η σχέση μας δεν ήταν απαραίτητα στηριγμένη στη συμπάθεια, δεν ήταν μια σχέση φιλίας αλλά μια φιλία που γεννήθηκε μέσα από τις ομοιότητές μας και μέσα από την ιδέα ότι το πρόβλημα δεν είναι μόνο δικό μου. Δεν έχουμε συνηθίσει να μιλάμε με το διαφορετικό. Εάν συναντήσω μια γυναίκα σε έναν άλλο

χώρο και δεν με τραβάει να της μιλήσω ίσως δεν θα το κάνω. Αυτή είναι η πραγματικότητα. Αλλά αυτό συμβαίνει επειδή δεν έχουμε αυτή την περιέργεια συχνά. Είναι μια δύναμη, μια επιλογή. Και οι Μανταλένας ήταν μια ευκαιρία να σταματήσεις και να δεις τους άλλους.

5. Πως η αλλαγή, εάν υπάρχει, που βιώσατε μέσα από την πορεία των Madalenas είναι εμφανής στη καθημερινή σας ζωή;

Ναι φυσικά και υπάρχει. Για την ακρίβεια, φάνηκε αμέσως. Ίσως επειδή είχα δουλέψει και με το Θ.τ.Κ πιο πριν και έτσι προσπαθούσα όλη μέρα να κάνω μια αλλαγή και στα πιο μικρά πράγματα. Αλλά οι Μανταλένας ήταν σημαντικές, διότι ξεκίνησε την ίδια στιγμή που δούλευα με τον εαυτό μου. Ήταν δυο ενέργειες παράλληλες. Και έτσι αυτό το χρόνο, ανακάλυψα «τη γυναίκα μου». Ίσως είναι και η ηλικία, αλλά οι Μανταλένας αποτέλεσαν μια ευκαιρία, μια πιθανότητα να εξερευνήσω τον εαυτό μου.

6. Παρατηρήσατε διαφορές σε εσάς ή και στους άλλους, γύρω από εσάς, τη σχέση σας μαζί τους;

Και με τους άλλους, με την οικογένεια μου για παράδειγμα. Ίσως πριν από τις Μανταλένας ένιωθα ότι ήταν περίεργες οι σχέσεις μεταξύ της γυναίκας με του άνδρα, τις διαφορετικές ηλικίες των γυναικών, αλλά δεν είχα τις λέξεις για να μιλήσω για αυτό, για να εξηγήσω αυτό που ζω. Αισθανόμουν ότι κάτι δεν πήγαινε καλά αλλά δεν ήξερα γιατί και τι με κάνει να αισθάνομαι έτσι. Έτσι μέσω των Μανταλένας βρήκα τις λέξεις να καταλάβω το γιατί και να εξηγήσω το γιατί δεν νιώθω καλά. Δεν το θέλω αυτό! Αυτή δεν είναι η ζωή μου! Δεν είναι ο ρόλος μου! Αλλά οι Μανταλένας πραγματικά μου έδωσαν τη δύναμη.

7. Θυμάστε να αντιμετωπίσατε δυσκολίες στην αρχή της όλης διαδικασίας με την ομάδα των Madalenas ως μέλος, ως προσωπικότητα;

Ναι, ίσως η δυσκολία για εμένα πάντοτε ότι... επειδή είναι δύσκολο να μιλήσεις για τον εαυτό σου, ποιες είναι οι σκέψεις σου, τα προβλήματά σου... αλλά το Θ.τ.Κ αναζητά ακριβώς αυτό. Υπάρχουν άτομα, που μπορούν εύκολα να μιλήσουν για τον εαυτό τους αλλά για εμένα δεν είναι απλό, και έτσι κάθε φορά συναντώ δυσκολία. Γιατί αυτό ίσως είναι επίσης και μια συνήθεια κουλτούρας, δεν ξέρω. Για εμένα αυτή είναι πάντως η δυσκολία μου.

8. Θεωρείτε ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ των Madalenas και του φεμινισμού; Εάν ναι, ποια είναι αυτή;

Ναι, για εμένα φυσικά και υπάρχει σύνδεση. Πρέπει να πω ότι υπάρχει η ιστορία της γυναίκας, και ο φεμινισμός είναι ένα μέρος της ιστορίας και της γυναικείας πολιτικής κινητοποίησης. Άρα ναι υπάρχει σύνδεση, γιατί οι Madalenas είναι μια πολιτικοκοινωνική κίνηση, όπως ο φεμινισμός. Και ο φεμινισμός για εμένα, σήμερα υπάρχει. Υπάρχει ίσως ένας άλλος τύπος φεμινισμού, αλλά αυτό είναι φεμινισμός. Το πρόβλημα είναι ότι γενικά η λέξη φεμινισμός, και γενικά μια λέξη η οποία είναι πάνω από όλα δεμένη με μια πολύ συγκεκριμένη ιστορική στιγμή τείνει να αλλάζει η σημασία της. Και έτσι σήμερα για εμένα, μπορώ να μιλήσω για τον φεμινισμό, με πολύ συγκεκριμένα άτομα, με άτομα που γνωρίζομαστε, διότι μαζί μπορούμε να ορίσουμε ξανά τη λέξη φεμινισμός. Αλλά η λέξη φεμινισμός με την πολύ τυπική έννοια, και τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή είναι για εμένα κάτι άλλο. Ωστόσο, θεωρώ ότι είναι σημαντικό να μιλάμε για τον φεμινισμό.

9. Πως το σώμα αποτελεί κομμάτι της εξερευνητικής σας διαδικασίας στην ομάδα των Madalenas και αν θα θέλατε να μας αναφέρετε κάποιες πιθανές ανακαλύψεις σας, εάν φυσικά υπάρχουν.

Μάλλον ναι. Θεωρώ ότι είναι δύσκολο κάποιος να βγει από το κοινωνικό μοντέλο της γυναίκας. Νομίζω μάλιστα ότι ήταν μια από τις πιο δύσκολες στιγμές στην ομάδα των Μανταλένας. Για παράδειγμα σε ένα εργαστήριο που κάναμε με εικόνες και σημερινά πρότυπα γυναικείας ομορφιάς (εφημερίδες-περιοδικά), υπήρξε μια πολύ δύσκολο και έντονη στιγμή, επειδή κάποιες γυναίκες δεν μπορούσαν να δουν το πρόβλημα. Έτσι υπήρξε μια σύγκρουση μέσα στην ομάδα, όπου προσπαθούσαν να δείξουν σε αυτές τις κοπέλες ότι μέσα στα περιοδικά δίνεται ένας τρόπος που πρέπει να είναι ένα γυναικείο σώμα. Ποιο είναι όμως το πραγματικό σώμα της γυναίκας; Είναι πολύ δύσκολη ερώτηση για εμένα. Για εμένα το γυναικείο σώμα, είναι η μεταμόρφωση, ο μετασχηματισμός. Είναι η μεταφορά πολλών πιθανοτήτων δράσεων και ενεργειών της ύπαρξης της γυναίκας. Αλλά την ίδια στιγμή η γυναίκα στη κοινωνία παρουσιάζεται με ένα στατικό σώμα, που πραγματικά και για εμένα όταν βλέπω αυτό το σώμα δεν υπάρχει καμία μεταμόρφωση, καμία πιθανότητα, καμία επιλογή. Βλέπω απλά μια στατική γυναίκα στην εφημερίδα-περιοδικό. Είναι λοιπόν μια σημαντική μεταφορά για εμένα!

10. Υπήρξε κάποιο περιστατικό κατά τη διάρκεια εργαστηρίων των Madalenas, όπου ασχοληθήκατε με ζητήματα που δεν νιώθατε έτοιμη να αντιμετωπίσετε; Εάν ναι, θα θέλατε να το μοιραστείτε μαζί μας;

Ναι ίσως. Δουλέψαμε πολύ με σχέσεις γυναίκας και άντρα. Όχι όμως με τον άντρα γενικά, αλλά με το αγόρι, τον σύζυγο. Για εμένα, επειδή ακριβώς αισθάνομαι μακριά από αυτό το μοντέλο, ήταν δύσκολο. Καταλαβαίνω ότι αυτό είναι το τυπικό μοντέλο οικογένειας, αλλά την ίδια στιγμή είπα ότι η ζωή μου είναι διαφορετική αλλά έχω επίσης αυτό το πρόβλημα. Το πρόβλημα σε ένα άλλο μοντέλο ίσως. Υπάρχουν ωστόσο γυναίκες που αντιστέκονται σε αυτό, δεν τολμούν να προσπαθήσουν. Μιλάμε επομένως για αυτό το συγκεκριμένο μοντέλο (άνδρας-γυναίκα- παιδί). Γιατί; Γιατί δεν μιλάμε για άλλα μοντέλα που είναι πιο κοντά σε εμάς; Ίσως επειδή φοβόμαστε αυτό το μοντέλο. Δεν ξέρω. Για παράδειγμα, υπάρχει και η γυναίκα που ζει μόνη της στη ζωή. Υπάρχει! Ή μια γυναίκα με ένα παιδί μόνη της (;) Υπάρχουν πολλές πιθανότητες.

11. Αισθανθήκατε δηλαδή δυσκολία να δείτε τον εαυτό σας μέσα σε αυτό το μοντέλο οικογένειας;

Όχι, δεν ήταν όμως δύσκολο για εμένα, γιατί είμαι μια κόρη... ζω σε αυτή τη κοινωνία και βλέπω αυτό το μοντέλο όλη μου τη ζωή. Μεγάλωσα μέσα σε ένα τέτοιο μοντέλο και εγώ.

12. Όσον αφορά στη γενική σας εμπειρία μέσα στην ομάδα, τι έχετε να σχολιάσετε;

Είναι δύσκολο, η στιγμή της δημιουργίας και η ζωή μου μέσα σε αυτή την ομάδα είναι δύσκολη σήμερα, διότι κάποιες φορές υπάρχουν στιγμές πίεσης και αυτό δεν θεωρώ ότι είναι καλό για το κίνητρο που ζητάμε. Και την ίδια στιγμή λέω ότι είναι σημαντικό μεν να κάνεις εργαστήρια με διαφορετικές γυναίκες αλλά είναι πολύ δύσκολο να μιλάς για τα κοινωνικά ζητήματα, όταν δεν υπάρχει κοινή γλώσσα μεταξύ των μελών. Για παράδειγμα, μιλώ για το φεμινισμό και λέω ότι ξέρω μια κοπέλα από το εργαστήριο που μιλάει για το φεμινισμό, με έναν άλλο τρόπο αλλά πολύ δυναμικά. Είναι λοιπόν πολύ δύσκολο να συζητήσεις μαζί της. Δεν σου δίνει μια στιγμή όπου να προσπαθήσει να σε ακούσει, ή να κάνει ένα βήμα μέσα. Ίσως λοιπόν να μην έχουμε ακόμα ανακαλύψει τη γυναικεία λέξη ώστε να μιλήσουμε μεταξύ μας. Έχουμε ανάγκη να βρούμε τη κοινή μας γλώσσα, για να αλλάξουμε τη κοινωνική πραγματικότητα.

13. Πως είναι για εσάς να έχετε μια ομάδα, και έπειτα καινούργια μέλη να έρχονται να προστεθούν σε αυτό το γκρουπ; Θεωρείτε ότι σας κάνει καλό ή σας επηρεάζει αρνητικά; Το Θ.τ.Κ θεωρητικά είναι ανοιχτό, είναι μια στιγμή για όλους αλλά στη πράξη τι συμβαίνει;

Η αρχή της ομάδας ήταν μέσω του οργανισμού Krilla, και έπειτα προσπαθήσαμε να ανοίξουμε τη πόρτα στον υπόλοιπο κόσμο και κάναμε ένα σαββατοκύριακο εντατικής δουλειάς. Για εμένα αυτή ήταν η καλύτερη και η πιο δυνατή στιγμή, ίσως διότι ακόμα δεν γνωριζόμασταν και επομένως μέσα σε αυτές τις δύο μέρες νιώσαμε ομάδα. Δυστυχώς αυτή τη στιγμή δεν αισθανόμαστε έτσι. Δεν υπάρχει ένα «εμείς». Δεν το νιώθω. Για αυτό νομίζω και όταν έρχονται καινούργια μέλη χάνετε το «εμείς». Είναι δύσκολο να βρεις μια καινούργια δυναμική. Στο εντατικό εργαστήριο που κάναμε ήμασταν 25 άτομα αλλά μόνο 10 άτομα συνέχισαν. Είναι δύσκολο να φτιάχνεις ξανά και ξανά μια καινούργια φόρμα για την ομάδα και για εμένα ακριβώς για αυτόν τον λόγο είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει ένας «αρχηγός». Για παράδειγμα η Giulia. Είναι απαραίτητο ώστε να αναγνωρίζει και να οδηγεί ένα εργαστήριο. Για εμένα, το γκρουπ άρχισε να έχει προβλήματα όταν πλέον η Giulia δεν αναγνωριζόταν ως η «αρχηγός». Όταν η ίδια έφυγε για το διδακτορικό της στην Ολλανδία και εγώ και η Federica προσπαθήσαμε να συνεχίσουμε με την ομάδα, χάθηκε ο αρχηγός, ο δημοκρατικό αρχηγός. Για ένα τέτοιο είδος γκρουπ θεωρώ πολύ σημαντική την ύπαρξη ενός αρχηγού.

14. Όσον αφορά όμως τη γενική σας εμπειρία με τις Madalenas;

Α! Ναι... πολύ καλή! Θέλω να συνεχίσω, αλήθεια. Είναι ένας χώρος πολύ σημαντικός για εμένα. Αλλά την ίδια στιγμή νιώθω λίγο κουρασμένη.

15. Τι σας κάνει να νιώθετε έτσι;

Είναι μια δέσμευση. Και πρέπει πάντοτε να είσαι ενεργός. Αλλά την ίδια στιγμή έχω μια άλλη ζωή. Δεν ξέρω! Νιώθω ενεργή αλλά όχι ακτιβίστρια, όπως πιθανόν νιώθουν άλλα κορίτσια. Νιώθω την ευθύνη αλλαγής της γυναικείας κατάστασης αλλά όχι σαν ακτιβίστρια, ή σαν τη κατάσταση που βίωσα στην διαδήλωση της 25^{ης} Νοεμβρίου. Μια τέτοια κατάσταση είναι δυνατή, δεν αναγνωρίζω τον εαυτό μου μέσα σε αυτή, αλλά πηγαίνω διότι δεν πιστεύω ότι πρέπει να αναγνωρίζεις ολοκληρωτικά τον εαυτό σου σε αυτή. Είμαστε διαφορετικές, αλλά μπορούμε μαζί!

16. Υπήρχε κάποια στιγμή που να νιώσατε ότι ανακαλύψατε κάτι, το οποίο σας άλλαξε εντελώς την γνώμη πάνω σε ένα ζήτημα;

Υπήρχε, αλλά όχι κάτι δυνατό, διότι για παράδειγμα η μητέρα μου ήταν μια γυναίκα πολύ δυνατή, δυναμική, και εφευρετική. Γεννήθηκα σε ένα περιβάλλον όπου και οι δύο γονείς μου ήταν ιδιαίτερα συνειδητοποιημένοι ως προς τα κοινωνικά ζητήματα. Ίσως θα μπορούσα να πω ότι μου ενίσχυσε τις ιδέες των πιθανοτήτων και των δυνατοτήτων. Με έκανε πιο δυνατή. Αλλά το πιο δυνατό σημείο ήταν αυτό που ανέφερε και πιο πριν, ότι με έκανε να νιώσω ότι δεν είμαι μόνη μου σε αυτό τον κόσμο. Διότι θεωρώ ότι η γυναίκα μαθαίνει κοινωνικά να νιώθει μόνη της. Πιθανόν να είναι θέμα κουλτούρας, αλλά υπάρχουν μέσα στη γυναίκα φωνές που της λένε ότι είναι μόνη, «δούλεψε, δούλεψε, σπίτι, σπίτι». Η γυναίκα είναι δυνατή αλλά είναι δυνατή επειδή υπάρχουν αυτές οι φωνές μέσα της, διότι δεν προστατεύεται. Αυτή είναι ίσως η καινούργια μου σκέψη για τις Μανταλένας και μέσω των Μανταλένας. Η πιο σημαντική!

17. Εάν τώρα θα έπρεπε να περιγράψετε την εμπειρία σας στην ομάδα των Madalenas με μια λέξη, ποια θα ήταν αυτή;

Δύσκολο ερώτημα. Μάλλον θα έλεγα τη λέξη «κοινότητα- συλλογικότητα». Αλλά πολύ σημαντική λέξη για εμένα είναι και η λέξη «ανακαλύπτω- βρίσκω».

18. Μάλιστα! Θα θέλατε για το τέλος της συζήτησής μας, να προσθέσετε κάτι;

Είμαι πολύ περίεργη να δω τις ομοιότητες και τις διαφορές των απαντήσεων μας, μεταξύ των μελών της ομάδας. Διότι νοιάζομαι για τις Μανταλένας, αγαπώ αυτή τη προσπάθεια.

Σας ευχαριστώ πολύ!

Παράρτημα 6^ο:

Ερωτηματολόγιο από γυναίκες των ομάδων Madalenas

Ερωτηματολόγιο 1^ο : Εμψυχώτρια από το Νεπάλ

Όνομα Εμψυχωτή και Οργανισμός: Julia Scharinger & Madalenas του Νεπάλ

1. Πότε ξεκίνησε η ομάδα των Madalenas στη χώρα σας και με ποιο τρόπο;

Οι Madalenas του Νεπάλ ξεκίνησαν τον Ιούλιο του 2015, από το πρώτο εργαστήριο Madalenas που οργανώθηκε στο Νεπάλ. Ενώ το εργαστήριο εμπειρείχε καλλιτέχνες και ακτιβιστές από όλο το Νεπάλ, οι Μανταλένας του Νεπάλ είναι ένα γκρουπ γυναικών από το Κατμαντού συγκεκριμένα, για λόγους διοικητικής μέριμνας. Τώρα υπάρχουν 13 μόνιμα μέλη στην ομάδα μαζί με άλλα 5 μέλη που συμμετέχουν όσο το δυνατόν περισσότερο (1 κοπέλα από την Αυστρία, εγώ ως εμψυχώτρια και 12-15 γυναίκες από το Νεπάλ).

2. Πως ξεκίνησε η ομάδα σας (ιστορία);

Η ομάδα μας ξεκίνησε από το πρώτο εργαστήριο Madalenas που οργανώθηκε τον Ιούλιο του 2015 στο Νεπάλ, για μια ολόκληρη εβδομάδα. Έπειτα, εβδομαδιαίες συναντήσεις οργανώθηκαν στο Κατμαντού, προσκαλώντας οποιαδήποτε γυναίκα που ενδιαφέρεται να συμμετάσχει. Τέσσερις από εμάς είχαμε τη δυνατότητα να συμμετάσχουμε στο πρώτο Διεθνές Φεστιβάλ στο Πουέρτο Μάδριν, στην Αργεντινή το προηγούμενο χρόνο και έπειτα από την επιστροφή μας, μοιραστήκαμε τις εμπειρίες μας με τα άλλα μέλη και πολλαπλασιάσαμε-διαδώσαμε τη παράσταση που αναπτύχθηκε για την Παγκόσμια μέρα κατά της βίας των γυναικών. Από τον Δεκέμβριο μέχρι και το Φεβρουάριο, προσαρμόσαμε το έργο «The Vagina Monologues»²⁹ σε μια εκδοχή του Νεπάλ – «The Vagina Monologues» το 2016- με 4 παραστάσεις τον Φεβρουάριο και στη Παγκόσμια μέρα της

²⁹ Έργο του Eve Ensler

γυναίκας τον Μάρτιο. Οι παραστάσεις αυτές αποδείχτηκαν ότι ήταν εξαιρετικά πετυχημένες και αποτέλεσαν ένα ισχυρό κίνητρο για εμάς.

3. Αντιμετωπίσατε δυσκολίες στην αρχή της δημιουργίας της ομάδας και εάν ναι τι είδους δυσκολίες;

Η τέχνη στο Νεπάλ και η θεατρική σκηνή κυριαρχείται από την ανδρική ηγεσία και τοποθετείται μέσα σε μια βαθιά πατριαρχική και αποκλειστική, περιχαρακωμένη κοινωνία. Υπάρχουν φωνές, που πιστεύουν ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να παράγουν καλλιτεχνική δουλειά από μόνες τους (άποψη που αποδείχτηκε λαθεμένη κατά τη διάρκεια του «The Vagina Monologues») και οι θηλυκοί χαρακτήρες του θεάτρου και του κινηματογράφου του Νεπάλ συνήθως ακολουθούν στερεότυπα της «μητέρας», της «βασίλισσας», και των «πορνών». Επομένως, ακόμα και οι θηλυκοί ηγετικοί χαρακτήρες είναι περισσότερο υποστηρικτικοί χαρακτήρες για τους αρσενικούς ηγετικούς χαρακτήρες.

Πολλοί συνάδερφοι άνδρες έχουν αισθανθεί έντονα ανασφαλείς και ανταγωνιστικοί προς στις δικές τους ταυτότητες και οπτικές από ομάδες γυναικών ηθοποιών και ακτιβιστών, που μιλούν μόνο για τις δικές τους ιδέες, εμπειρίες αλλά ακόμα και το σεξ. Έχουν χρειαστεί συνεχείς και μεγάλες προσπάθειες για να χτιστεί και να δημιουργηθεί η υποστήριξη και ο διάλογος σε αυτές τις αμφισβητήσεις. Ενώ κάποιοι άνδρες συνάδερφοι μας έχουν υποστηρίξει, τώρα είναι λιγότεροι, αλλά ακόμα υπάρχουν, υπάρχουν και φωνές συναδέρφων που αναπαράγουν στον σεξισμό και τον πατριαρχισμό του ηγετικού μέρους της κοινωνία του Νεπάλ.

4. Πως η αλλαγή που βιώσατε μέσω της διαδικασίας με τις Madalenas, είναι φανερή στη καθημερινή σας ζωή;

Οι Μανταλένας για εμάς έχουν γίνει ένα μέρος όπου είμαστε ικανές να μοιραστούμε τις εμπειρίες των καθημερινών σεξισμών, της σεξουαλικής και φυλετικής βίας, η αναζήτησή μας για τη (σεξουαλική) ταυτότητά μας και ένα μέρος για τη προσωπική και επαγγελματική μας ανάπτυξη. Πολλά από τα μέλη μας επιμένουν ότι νιώθουν πιο δυνατές τώρα να αντιμετωπίσουν τον καθημερινό σεξισμό, καθώς τώρα έχουν ένα μέρος όπου μπορούν να μοιραστούν, όπου υπάρχει αλληλοκατανόηση και υποστήριξη. Επομένως, πολλές από εμάς έχουμε αρχίσει να αναθεωρούμε τις αξίες, τις νόρμες και τους χαρακτήρες-ρόλους μας, σε

μια προσπάθεια δημιουργίας ενός πιο ποικιλόμορφου και βαθιού τοπίου γυναικείων χαρακτήρων στη καθημερινή μας ζωή και στην αναπαραγωγή της κουλτούρας μας. Επομένως, οι Μανταλένας του Νεπάλ, έχουν επιπλέον γίνει μια πλατφόρμα για δράση, ώστε να τονωθεί ο διάλογος και η αντανάκλαση στις κοινωνικές αξίες και νόρμες.

5. Πιστεύεται ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ των Madalenas και του φεμινισμού; Εάν ναι, με ποια έννοια;

Ναι! Από τη στιγμή που μπαίνεις στις Μανταλένας, αναλύεις και αμφισβητείς το παρελθόν, τις απόψεις σου, την οικογένεια και τη κοινωνία του. Πώς μπορείς να πηγαίνεις πίσω και να μην είσαι φεμινίστρια;

6. Τι είδους καταπιέσεις εξερευνήσατε και /ή εξερευνάτε ακόμα μέσω των εργαστηρίων Madalenas;

Εξερευνούμε τον καθημερινό σεξισμό της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας, την ανισότητα στον εργασιακό χώρο, τη σεξουαλική και φυλετική βία της ιδιωτικής και δημόσιας σφαίρας πάλι, τον σεξισμό και την ανισότητα στη θεατρική σκηνή.

7. Πως το σώμα είναι μέρος της εξερεύνησής σας στην ομάδα των Madalenas; Υπάρχουν ανακαλύψεις που θα θέλατε να μοιραστείτε;

Σαν εμπυχωτρία, το σώμα είναι το αρχικό σημείο με το οποίο δουλεύουμε σε ένα εργαστήριο των Μανταλένας. Σαν θηλυκά, έχουμε χάσει τις συνδέσεις με τα σώματά μας και έχουμε την ανάγκη να βρούμε και να εξερευνήσουμε αυτές τις συνδέσεις ξανά ώστε να τις θεραπεύσουμε. Επομένως, ειδικά τους τελευταίους 3 μήνες έχουμε επικεντρωθεί στο σώμα και την σεξουαλικότητα φυσικά, ώστε να προετοιμαστούμε για το έργο «Vagina Monologues». Η σεξουαλικότητα είναι ένα θέμα ταμπού στο Νεπάλ, και τα γυναικεία σώματα μαζί με τη σεξουαλικότητα σιγούν, σιωπούν. Επομένως, μιλώντας και εξερευνώντας τα σώματα και τη σεξουαλικότητα μέσω των τεχνών έχει γίνει μια επαναστατική πράξη από μόνη της.

8. Υπήρξαν περιπτώσεις, στις οποίες μιλήσατε για θέματα-ζητήματα μέσα στην ομάδα, που οι γυναίκες δεν ήταν έτοιμες να διαχειριστούν; Εάν ναι, περιγράψτε τις καταστάσεις αυτές και πως το διαχειριστήκατε.

Στην Αργεντινή, μια από τις συμμετέχουσες είπε κάτι σαν «όταν κάνεις Μανταλένας, πρώτα πεθαίνεις και έπειτα ξαναγεννιέσαι». Μιλώντας για όλα τα είδη βίας που έχουμε βιώσει, διότι

είμαστε γυναίκες, είναι δύσκολη διαδικασία και πολλά δάκρυα στάζουν. Ωστόσο, με το πέρας των μηνών, έχουμε δημιουργήσει ένα ασφαλές και υποστηρικτικό περιβάλλον, όπου όλοι είναι ικανοί να μοιράζονται, αλλά ποτέ να πιέζουν. Έχουμε πράγματι μοιραστεί ιστορίες βιασμού, έχουμε προκαλέσει η μια την άλλη να αναθεωρήσουμε τις νόρμες με τις οποίες έχουμε μεγαλώσει, και ναι έχουμε κλάψει όλες μαζί, αλλά ακόμη έχουμε υποστηρίξει και η μια την άλλη.

9. Εάν θα έπρεπε να περιγράψετε την ομάδα σας Madalenas, τι θα λέγατε;

Οι Μανταλένας του Νεπάλ, έχει γίνει η οικογένειά μου, οι φίλοι μου, οι συνάδερφοί μου. Είναι το σημείο στο οποίο, το πάθος μου, η αγάπη αλλά ακόμα και ο θυμός και η αναστάτωση σχετικά με τις βίαιες εμπειρίες διοχετεύονται και μεταλλάσσονται- ένα μέρος για να επουλώσουμε και να μεταλλάξουμε τις πληγές μας σε κουράγιο, την ομορφιά, τις τέχνες και τη κοινωνική αλλαγή.

10. Ποια είναι η εμπειρία σας σχετικά με τον ρόλο σας ως εμπυχώτρια των εργαστηρίων Madalenas; Εάν θα έπρεπε να περιγράψετε τον ρόλο σας σαν εμπυχώτρια με μια λέξη, ποια θα ήταν αυτή η λέξη;

Συντροφιά!

11. Ποια είναι τα επόμενα βήματα της ομάδας σας;

Προς το παρόν, σχεδιάζουμε περισσότερο την παραγωγή των Μανταλένας τόσο στο δημόσιο χώρο όσο και σαν θεατρικό προσκήνιο επικεντρωμένο στο να λέει ιστορίες γυναικών και κοριτσιών του Νεπάλ, συμπληρωματικά με τις ανδροκρατούμενες αφηγήσεις της θεατρικής σκηνής του Νεπάλ. Καθώς εγώ αποτέλεσα την αρχή για τις Μανταλένας του Νεπάλ, τρεις ηθοποιοί από το Νεπάλ, απόδειξαν το ενδιαφέρον, τη δέσμευση και την ικανότητά τους να πάρουν την «ηγεσία», η οποία θα επικεντρώνεται στην ανάπτυξη του γκρουπ μέσα σε αυτό τον χρόνο. Επομένως, αναζητούμε τώρα, τρόπους να μάθουμε περισσότερα για και με τις Μανταλένας του κόσμου και να αποκεντρώσουμε τις Μανταλένας του Νεπάλ.

12. Υπάρχουν ερωτήσεις που θα θέλατε να προσθέσετε και να μοιραστείτε; Θεωρείτε ότι κάποιες από τις ερωτήσεις που σας τέθηκαν δεν ανταποκρίνονται στην εμπειρία σας;

Θα μπορούσατε εάν το επιθυμούσατε να ρίξετε μια ματιά στο portfolio μας. Θα σας δώσει μια πιο βαθιά και κατανοητή εντύπωση για τα μέλη, τις σκέψεις, τις δράσεις και τα κίνητρα της ομάδας μας.

Ερωτηματολόγιο 3^ο : Μέλος της ομάδας Madalenas της Μπολόνια

Όνομα: Lucianna Talamonti

Ομάδα: Madalenas της Μπολόνια

1. Πότε ξεκίνησε η ομάδα των Madalenas στη χώρα σας και με ποιο τρόπο;

Η ομάδα των Μανταλένας της Μπολόνια ξεκίνησε μέσα από την ένωση τριών γυναικείων ομάδων, ομάδων Θ.τ.Κ από τρεις διαφορετικές πόλεις της Ιταλίας, και που με κάποιο τρόπο είχαν ήδη εργαστεί πάνω στα ζητήματα φύλων. Συγκεκριμένα, πήρε μορφή μέσα από τη συμμετοχή σε ένα εργαστήριο της Mariana Villani, ακτιβίστρια και εμπυχωτρία της ομάδας Μανταλένας της Αργεντινής, το οποίο και έκανα όταν ήρθα στην Ιταλία τον Ιούνιο του 2014. Πολλές γυναίκες από τον οργανισμό της Krila της Μπολόνια είχαν ήδη δεσμευτεί να συνεχίσουν τη διαδικασία ώστε να δημιουργήσουν μια ομάδα, την οποία αργότερα θα ανοίγανε για κάποιους μήνες ώστε να εισέλθουν και άλλες ενδιαφερόμενες γυναίκες, οι οποίες δεν ήταν κατά ανάγκη από μια άλλη ομάδα Θ.τ.Κ.

2. Πως ξεκίνησε η ομάδα σας (ιστορία);

Η ομάδα μας ξεκίνησε αφού η καθεμία από εμάς είχε μια ιστορία συμμετοχής στο Θ.τ.Κ.

3. Αντιμετωπίσατε δυσκολίες στην αρχή της δημιουργίας της ομάδας και εάν ναι τι είδους δυσκολίες;

Εδώ οφείλω εδώ να πω ότι βρισκόμαστε εν μέσω μιας σοβαρής κρίσης μέσα στην ομάδα, και έχουμε περάσει πολλά, γιατί στη πραγματικότητα πιστεύω ότι δεν φτάσαμε ποτέ στο σημείο να είμαστε μια πραγματική ομάδα. Παρά το γεγονός ότι με τη πάροδο του χρόνου έχουμε εργαστεί πολύ πάνω στις προσωπικές ιστορίες, έχουμε αφήσει το προσδιορισμό και την εύρεση στόχων της ομάδας πέρα, με αποτέλεσμα να παραμένουμε ξεχωριστές προσωπικότητες και όχι ένα άτομο-μια ομάδα. Πιστεύω μάλιστα ότι αυτό οφείλεται και

στην έλλειψη της συνέχειας των εργαστηρίων μας, καθώς συνήθως βρισκόμαστε σαν ομάδα μια φορά τον μήνα και δεν είμαστε ποτέ όλες μαζί παρούσες. Οι διαφορετικές δεσμεύσεις και καταρτίσεις της καθημιάς από εμάς αλλά και, για κάποιες από εμάς, η έλλειψη ενός μοναδικού εμπυχωτή είναι επίσης λόγοι για αυτή τη κρίση που περνάμε. Οι δικές μου ανάγκες διαφέρουν: η ανταλλαγή με τις γυναίκες ως ίσες και η φεμινιστική οργάνωση για να είναι σε θέση να θα αναπτυχθούν μαζί στον αγώνα ενάντια στην πατριαρχία συγκρούστηκε με μια ομάδα που ποτέ δεν πήρε μια σαφή πολιτική γραμμή

4. Πως η αλλαγή που βιώσατε μέσω της διαδικασίας με τις Madalenas, είναι φανερή στη καθημερινή σας ζωή;

Η αλλαγή ήταν σταδιακή και κορυφώθηκε στο Διεθνές Φεστιβάλ των Μανταλένας, το οποίο ήταν μια εβδομάδα μόνο μεταξύ γυναικών, όπου επικρίναμε τη πατριαρχία και αναλύσαμε τις καταπιέσεις που ζούμε. Όλο αυτό ήταν πολύ δυνατό και όταν βγήκα από εκεί αισθάνθηκα δυσκολία να κοιτάζω στα μάτια τους άντρες. Ξεκίνησα να προβληματίζομαι σχετικά με όλο το σώμα μου, το παρατήρησα, το ξαναγνώρισα και είδα το σώμα μου σαν θύμα των ανδρικών περιοδικών, ένα σώμα που πρέπει πάντα να είναι διαθέσιμο να υποδέχεται με στοργικό τρόπο. Ακόμα και στο κρεβάτι, ξεκίνησα να μάχομαι και να εφαρμόζει αντιπατριαρχική πολιτική, καθώς συνειδητοποίησα πως τροφοδοτούσα μηχανικά ένα σύστημα που με καταπιέζει και προσπάθησα να είμαι πιο συνειδητή, ώστε να το αλλάξω αυτό το σύστημα.

5. Πιστεύετε ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ των Madalenas και του φεμινισμού; Εάν ναι, με ποια έννοια;

Σίγουρα! Όπως και με το Θ.τ.Κ προσπαθούμε να αναλύσουμε τις συστημικές αλλαγές που αποτελούν τη βάση των καταπιέσεων, οι Μανταλένας ασχολούνται με τη δόμηση του πατριαρχικού συστήματος- του καπιταλιστικού και ο μοναδικός τρόπος για να αλλάξει αυτό είναι να δημιουργηθεί μια νέα γλώσσα, ώστε να παρατηρήσουμε με κριτική ματιά και να σκεφτούμε, ξεκινώντας βέβαια από το φεμινισμό. Αυτό πρέπει να ξεπεράσει την πτυχή της πνευματικής φιλοσοφίας και θα έπρεπε να προτάξει και μέσα στην ίδια ομάδα με τρόπο οργάνωσης όχι ιεραρχικό αλλά κολλεκτίβας. Στην μέθοδο, αυτό που κάνουμε είναι να δουλεύουμε «από το χαμόγελο» που γενικά δεν χρησιμοποιείται, ακόμα και στο Θ.τ.Κ. Όπως οι Μανταλένας πρέπει να παλέψουν μέσα σε ένα σύστημα φαλλοκρατικό ριζωμένο στους ίδιους συντρόφους και άλλες φορές ακόμα και σε συντρόφισσες. Στην Ευρώπη είναι ακόμα πιο καταστροφικό να μιλήσεις για φεμινισμό, επειδή συμβαίνει καθημερινά να

συναντήσεις άντρες και γυναίκες που πιστεύουν ότι είναι αναχρονιστικό , επειδή είμαστε ήδη χειραφετημένες. Για αυτό παραμένουμε παγιδευμένες στην αδυναμία (ανικανότητα) να μην έχουμε καν δικαίωμα διαμαρτυρίας «επειδή αν είσαι καταπιεσμένη είναι δικό σου λάθος» (τελείως συνεκτική με την καπιταλιστική ιδεολογία των γιάνκηδων του αυτόδημιούργητου , και στον χώρο της πολιτικής αδιαφορίας (απολιτικ;) ακόμα και η λογική του Θ.τ.Κ δεν μπορεί να ακουστεί κατά καιρούς), τώρα είναι ανάγκη περισσότερο από ποτέ να «ξαναπάρουμε» τον φεμινισμό και να τον επαναενεργοποιήσουμε σαν όργανο πάλης μαζί με το θέατρο του καταπιεσμένου.

6. Τι είδους καταπιέσεις εξερευνήσατε και /ή εξερευνάτε ακόμα μέσω των εργαστηρίων Madalenas;

Είχαμε ένα άλλο πρόβλημα, που είναι το αίσθημα ενοχής από άλλους συντρόφους, το οποίο πιστεύω ότι είναι αυτονόητο στη σεξουαλική μας εκπαίδευση, και το οποίο προέρχεται από τη Γένεση της Εύας. Ακόμα και από αυτά τα συναισθήματα, υπήρχε ένα κενό και μια αντανάκλαστική παύση κατά την οποία βλέπουμε το αν και πως θα συναντηθούν. Οι καταπιέσεις που συναντιούνται στα εργαστήρια των Μανταλένας είναι: η σεξιστική βία, η ετεροκανονικότητα και οι μηχανισμοί από τους οποίους είναι δύσκολο να βγούμε.

7. Πως το σώμα είναι μέρος της εξερεύνησής σας στην ομάδα των Madalenas; Υπάρχουν ανακαλύψεις που θα θέλατε να μοιραστείτε;

Αισθάνομαι τόσο ισχυρή τη καταπίεση του σώματος, που έχω αρχίσει να αισθάνομαι σωματική δυσκολία όταν κοιμάμαι με τον σύντροφό μου. Μερικές φορές μάλιστα στη μέση της σεξουαλικής πράξης, αρχίζω να τσακώνομαι, αφού αισθάνομαι τη κοινωνική καταπίεση που λέει ότι το γυναικείο σώμα πρέπει πάντα να είναι διαθέσιμο, σαν μια τρύπα που εξυπηρετεί, που είναι πάντα γλυκιά και φιλόξενη, και γι' αυτό το λόγο αρχίζω να αντιστέκομαι σε αυτό το αίσθημα. Πάνω από όλα, στο Διεθνές Φεστιβάλ, στο οποίο ήμασταν μόνο γυναίκες αισθάνθηκα πολύ ισχυρή τη πολιτική δουλειά με το σώμα. Μπορεί να υπάρχουν και άλλες συγκρούσεις, αλλά βάλαμε το σώμα και τα συναισθήματα στη πολιτική. Επίσης αισθάνθηκα στο σώμα, την αυξανόμενη ανικανότητα να σχετίζεται με τους άνδρες.

8. Υπήρξαν περιπτώσεις, στις οποίες μιλήσατε για θέματα-ζητήματα μέσα στην ομάδα, που οι γυναίκες δεν ήταν έτοιμες να διαχειριστούν; Εάν ναι, περιγράψτε τις καταστάσεις αυτές και πως το διαχειριστήκατε.

Δε νομίζω, αλλά έχει συμβεί να ασχοληθούμε με θέματα και προσωπικές ιστορίες με έντονη συναισθηματική εμπλοκή, ξεκινώντας από μια αφήγηση με την οποία θέλαμε να εργαστούμε. Ωστόσο δεν είχαμε συνειδητοποιήσει, ότι πριν φτάσουμε σε αυτό το σημείο, θα έπρεπε να εργαστούμε πάνω στην ενδυνάμωση και ένωση της ομάδας, και έπειτα από αυτό να εκτεθούμε σε τέτοιο συναισθηματικό δεσμό.

9. Ποια είναι τα επόμενα βήματα της ομάδας σας;

Ακόμα δεν ξέρουμε αν είμαστε μια ομάδα, αλλά αν πρέπει να πούμε κάτι θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε ένα Φόρουμ Θέατρο, να εργαστούμε πάνω σε κάτι πρακτικά, και πάνω στη διαδικασία δημιουργίας μιας ταυτότητας για την ομάδα μας.

10. Υπάρχουν ερωτήσεις που θα θέλατε να προσθέσετε και να μοιραστείτε; Θεωρείτε ότι κάποιες από τις ερωτήσεις που σας τέθηκαν δεν ανταποκρίνονται στην εμπειρία σας;

Θα ήταν ενδιαφέρον να ρωτήσω τι έχει αποδειχθεί στη κοινωνία, και ποιες ήταν οι απαντήσεις των θεατών. Ευχαριστώ πολύ!

Ερωτηματολόγιο 3^ο : Μέλος της ομάδας Madalenas της Μπολόνια

Όνομα: Sylvia Demozzi

Ομάδα: Madalenas της Μπολόνια

1. Τι σημαίνει για εσάς να είστε μέλος της ομάδας Madalenas;

Σημαίνει ότι αυτόματα συμμετέχω στη διαδικασία προς την ενδυνάμωση της γυναίκας, της Δυτικής κοινωνίας

2. Ποια είναι για εσάς η πιο σημαντική / η πιο όμορφη στιγμή, που θυμάστε μέσα στην ομάδα Madalenas;

Στο τέλος του πρώτου εργαστηρίου, όπου μοιραστήκαμε τα συναισθήματα για την ομάδα και για αυτό που νιώσαμε. Είναι εντυπωσιακό πόσο βαθιά μπορείς να σχετιστείς με κάποιον ή κάποιους σε μόλις δύο μέρες.

3. Πως η αλλαγή, εάν υπάρχει, που βιώσατε μέσα από την πορεία των Madalenas είναι εμφανής στη καθημερινή σας ζωή;

Συνειδητοποίησα σε τι μεγάλο βαθμό υπάρχει ανισότητα και είναι παρούσα στη καθημερινότητά μας. Θεωρούμε ότι είμαστε ελεύθερες γυναίκες αλλά ακόμα έχουμε κάποιες σημαντικές καταπιέσεις να ξεπεράσουμε.

4. Θυμάστε να αντιμετωπίζεται κάποιες δυσκολίες στην αρχή της ομάδας των Madalenas;

Το πιο δύσκολο κομμάτι πάντοτε είναι να βρούμε το πότε θα βρισκόμαστε όλες μαζί. Η προσωπική ζωή είναι πάντα πολύ πιεσμένη και με πολλές υποχρεώσεις, με αποτέλεσμα κάποιες φορές να προτιμούμε να εκμεταλλευόμαστε τα Σαββατοκύριακά μας ώστε να ξεκουραζόμαστε παρά να βρισκόμαστε με τις Madalenas.

5. Θεωρείτε ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ των Madalenas και του φεμινισμού; Εάν ναι, με ποια έννοια;

Ναι φυσικά! Με την έννοια ότι υπερασπιζόμαστε τα δικαιώματα των γυναικών, έχοντας ως εργαλεία τις τέχνες και το θέατρο. Ο στόχος είναι ίδιος, απλά αλλάζουν τα εργαλεία.

6. Πως το σώμα αποτελεί κομμάτι της εξερευνητικής σας διαδικασίας στην ομάδα των Madalenas και αν θα θέλατε να μας αναφέρετε κάποιες πιθανές ανακαλύψεις σας, εάν φυσικά υπάρχουν.

Το σώμα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αφού η γυναικεία καταπίεση είναι άμεσα συνδεδεμένη με την ιδανική εικόνα του γυναικείου σώματος.

7. Υπήρξε κάποιο περιστατικό κατά τη διάρκεια εργαστηρίων των Madalenas, όπου ασχοληθήκατε με ζητήματα που δεν νιώθατε έτοιμη να αντιμετωπίσετε; Εάν ναι, θα θέλατε να το μοιραστείτε μαζί μας;

Όχι, δεν έχει προκύψει ποτέ κάτι τέτοιο.

8. Ποια είναι η γενικότερη εμπειρία σας, ως μέλος της ομάδας Madalenas;

Είναι μια υπέροχη εμπειρία, αλλά το να κρατήσεις μια τέτοια ομάδα δεν είναι εύκολο και κάποιες φορές, αισθάνθηκα κουρασμένη. Κάποιες φορές, δεν αισθανόμουν καλά με το να είμαι εκεί και ότι θα ήθελα να βρισκομαι κάπου αλλού. Είμαι σκεπτική σχετικά με το μέλλον της ομάδας.

9. Εάν θα έπρεπε να περιγράψετε την εμπειρία σας στην ομάδα των Madalenas με μια λέξη, ποια θα ήταν αυτή;

Πρόκληση!