

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ & ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΚΑΤΑΠΙΕΣΜΕΝΟΥ

Μάρθα Κατσαρίδου^{1*}

Koldo Vío^{2**}

Το Κοινωνικό Θέατρο

Το Κοινωνικό Θέατρο αποτελεί μία από τις βασικές περιοχές του Εφαρμοσμένου Θεάτρου που στοχεύει στην κοινωνική δράση/παρέμβαση, τη συμμετοχή, την ενδυνάμωση και τελικά τον κοινωνικό μετασχηματισμό. «Η τέχνη δεν είναι μόνο αναπόληση, αλλά και δράση, και όπως κάθε δράση δύναται να αλλάξει τον κόσμο, έστω και λίγο» (Tony Kushner στο Nicholson 2014, 10).

Ο όρος Κοινωνικό Θέατρο χρησιμοποιείται ευρέως από χώρες όπως η Ιταλία, η Ισπανία, η Πορτογαλία και τελευταία και η Ελλάδα, ενώ αντίστοιχα στον αγγλοσαξονικό χώρο χρησιμοποιούνται πιο συχνά οι όροι community-based theatre, popular theatre, theatre for development, theatre for social intervention. Ιδιαίτερη αναφορά, όμως, χρειάζεται να γίνει στους Richard Schechner και James Thompson (2004), οι οποίοι προέρχονται από τον χώρο των performance studies και υιοθετούν τον όρο Κοινωνικό Θέατρο, αναζητώντας μια ενοποιητική γραμμή για τις μορφές που μπορεί να πάρει. Συγκεκριμένα ως Κοινωνικό ορίζεται το Θέατρο που έχει συγκεκριμένη κοινωνική ατζέντα· το θέατρο που η αισθητική δεν είναι ο κυρίαρχος στόχος· το θέατρο που βρίσκεται εκτός του καθεστώτος της αγοράς, που κινεί το Broadway/West End, και εκτός του καθεστώτος της λατρείας της καινοτομίας, που κυριαρχεί στην avant garde (Thompson & Schechner 2004, 12).

Για τους ίδιους, το Κοινωνικό Θέατρο μπορεί να λαμβάνει χώρα σε ποικίλα μέρη με διαφορετικούς/ες συμμετέχοντες/ουσες. Παραδείγματα χώρων αποτελούν οι φυλακές, οι χώροι υποδοχής προσφύγων, τα νοσοκομεία, τα σχολεία, τα ορφανοτροφεία, οι οίκοι ευγηρίας. Αντίστοιχα, οι συμμετέχοντες/ουσες σε δράσεις Κοινωνικού Θεάτρου μπορεί να είναι ντόπιοι κάτοικοι, άτομα με ειδικές ανάγκες, πρόσφυγες, φυλακισμένοι/ες και ευρύτερα άτομα που ανήκουν σε ευάλωτες, μη προνομιούχες και περιθωριοποιημένες ομάδες. Επίσης, μπορεί να είναι άτομα που έχουν χάσει την αίσθηση του «ανήκειν» σε μια ομάδα, άτομα που είναι εσωτερικά και εξωτερικά παραγκωνισμένα.

Σε γενικές γραμμές το Κοινωνικό Θέατρο επιτελείται σε μέρη και υπό συνθήκες που δεν νοούνται τυπικά ως «θέατρο». Οι εμπυχωτές/τριες του Κοινωνικού Θεάτρου είναι συνήθως επαγγελματίες –συνά καλλιτέχνες, χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο– και λειτουργούν περισσότερο ως «διευκολυντές», βοηθώντας την ομάδα να συμμετάσχει ενεργά συμμετέχοντας και οι ίδιοι/ιες στη διαδικασία. Οι συμμετέχοντες/ουσες, από την άλλη, είναι μη επαγγελματίες θεάτρου, «μη ηθοποιοί», οι οποίοι/ες κατά τη διάρκεια της δράσης μετατρέπονται σε ηθοποιοί (Thompson & Schechner 2004, 12, Βασιλειάδη 2012, 17).

^{1*} Επίκουρη καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

^{2**} Θεατροπαιδαγωγός, Σκηνοθέτης

Ακολούθως επιλέγονται και αναλύονται δύο πολύ σημαντικές μορφές Κοινωνικού Θεάτρου, μορφές που συνδέονται με την κοινωνική δράση και αλλαγή.

Το Θέατρο της Κοινότητας

Το Θέατρο της Κοινότητας έχει τις ρίζες του σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο μέσα στο οποίο το περιεχόμενο, οι συμμετέχοντες/ουσες και τα θέματα είναι τοπικά. Η ποικιλομορφία που διακρίνει τις μορφές και τις παραστάσεις του Θεάτρου της Κοινότητας, έχει οδηγήσει και στην ανάγκη χρήσης διαφορετικών όρων, που να περιγράφουν την καθεμιά περίπτωση. Οι Prendergast και Saxton (2009, 135) αναφέρουν ενδεικτικά τους εξής όρους: "grassroots theatre", "local theatre", "ensemble theatre", "people's theatre." Όποιος και αν είναι ο όρος που κάθε φορά χρησιμοποιείται, η έμφαση δίνεται στη δημιουργία και την επιτέλεση των ιστοριών της κοινότητας και των μελών της ως πρωτότυπες επαγγελματικές παραγωγές που είναι ειδικά τοπικές. Αυτές οι ιστορίες μπορεί να είναι εορταστικού ή κριτικού χαρακτήρα ή και ένας συνδυασμός των δύο. Οι Prendergast και Saxton διαχωρίζουν τους όρους "community based theatre" και "community theatre", υποστηρίζοντας ότι ο πρώτος ως μορφή Εφαρμοσμένου Θεάτρου αφορά σε επαγγελματικό θέατρο ενώ ο δεύτερος αφορά σε ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις, όπου παρουσιάζονται παλιότερα σενάρια σε τυχαία ακροατήρια.

Σε μελέτη του ο John Bull σημειώνει τις διάφορες μορφές Θεάτρου της Κοινότητας, που συναντάμε, προκειμένου να αναλογιστούμε τα σημαντικά θέματα που προκύπτουν, όταν γίνεται προσπάθεια κατηγοριοποίησης του Θεάτρου Κοινότητας (Bull στο Billingham 2005, 9).

Συγκεκριμένα, διακρίνει τις εξής μορφές: α) ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες της κοινότητας (amateur community theatre groups), β) θεατρικές ομάδες νέων (youth theatre groups), γ) θέατρο της κοινότητας στο επαγγελματικό θέατρο (community theatre in the professional theatre) δ) θέατρο στην εκπαίδευση (Theatre-in-Education), ε) εκπαιδευτική ομάδα της κοινότητας (educational community group), στ) επαγγελματικές θεατρικές ομάδες με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα (special interest theatre companies), ζ) θέατρο στον χώρο εργασίας (theatre in the workplace), η) μεμονωμένες γιορτές της κοινότητας, φεστιβάλ (one-off celebrations, festivals), θ) θέατρο μέσα από την κοινότητα (theatre from within the community), ι) θέατρο για την κοινότητα (theatre for the community) (Bull στο Billingham 2005, 9-11).

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι ο όρος «Θέατρο της Κοινότητας» χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως για να περιγράψει μορφές θεάτρου που διαφοροποιούνται κατά πολύ μεταξύ τους ανάλογα τον στόχο, το κίνητρο συμμετοχής, το πλαίσιο παρουσίασης της παράστασης, τον χώρο που επιλέγεται και το κοινό που απευθύνεται, τη χρηματοδότηση που λαμβάνει κ.α.

Ο Bull υποστηρίζει ότι κατά βάση αυτό το θέμα προκύπτει, καθώς, όπως συνήθως συμβαίνει με άλλους κοινωνικούς και πολιτιστικούς όρους, η έννοια της κοινότητας δεν είναι ουδέτερη. Εκκινώντας από τη λατινική ρίζα *communitatem*, η χρήση της έχει συνδεθεί με το μοίρασμα κοινών ενδιαφερόντων μεταξύ των ατόμων, καθώς επίσης, και το μοίρασμα ενός κοινού για όλους τόπο.

Η έννοια της κοινότητας μπορεί να θεωρηθεί κάτι παραπάνω από μια ομάδα ανθρώπων που τυχαίνει να ζουν σε μια συγκεκριμένη περιοχή αντί για μια άλλη· αντιθέτως, πρόκειται για μια πιο ουσιαστική σύνδεση, που πιθανόν εκκινεί από την κοινή γεωγραφική τοποθέτηση των ατόμων, τα οποία μοιράζονται μια αίσθηση κοινής και ομαδικής ιδεολογίας (είτε πολιτική είτε ταξική) και που δύναται να καθορίζεται σύμφωνα με ζητήματα όπως η σεξουαλικότητα, το φύλο, η καταγωγή, οι θρησκευτικές πεποιθήσεις ή οτιδήποτε άλλο (Bull στο Billingham 2005, 11).

Σύμφωνα με τις παραπάνω κατηγορίες, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ανάλογα με τη μορφή του Θεάτρου της Κοινότητας, η συμμετοχή των μελών της κοινότητας μπορεί να διαφοροποιείται, όμως η κοινωνική δράση και παρέμβαση για την ίδια την κοινότητα παραμένει σταθερή. Για παράδειγμα στην κατηγορία «Θέατρο μέσα από την Κοινότητα» όλη η διαδικασία –από τους συντελεστές που συμμετέχουν, στο θεατρικό κείμενο που είτε γράφεται από ένα μέλος της κοινότητας είτε αποτελεί αντικείμενο συλλογικής δημιουργίας, έως τη χρηματοδότηση που δίνεται– βασίζεται αποκλειστικά στην ίδια την κοινότητα. Στόχος είναι να δοθούν στα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας αφηγήσεις και προσωπικές ιστορίες που αφορούν όλους και όλες. Ο χώρος της θεατρικής δράσης μπορεί να είναι κάποιο τοπικό θέατρο ή ακόμη ένας οποιοσδήποτε μη θεατρικός χώρος.

Για τον Bull, στενά συνδεδεμένη με την παραπάνω μορφή είναι «το Θέατρο για την Κοινότητα» με την ειδοποιό διαφορά ότι σε αυτήν την κατηγορία εμπλέκονται επαγγελματικές θεατρικές ομάδες, οι οποίες για ένα χρονικό διάστημα δουλεύουν μέσα και για μια συγκεκριμένη κοινότητα. Σαφώς, καθώς η παράσταση που ανεβαίνει από τους/τις επαγγελματίες του χώρου αφορά σε συγκεκριμένα θέματα της κοινότητας, χρειάζεται απαραίτητως η στενή και ειλικρινής συνεργασία του θιάσου με τα ίδια τα μέλη της κοινότητας. Τα θέματα των παραστάσεων επιλέγονται ύστερα από σχετική έρευνα των συνεργαζόμενων καλλιτεχνών με την κοινότητα και παρουσιάζονται θεατρικά από επαγγελματίες καλλιτέχνες μπροστά σε αυτή. Στόχος των παραστάσεων είναι η αφήγηση της ζωής της κοινότητας και της ιστορίας της. Έτσι, στην παράσταση, τα μέλη της κοινότητας έρχονται αντιμέτωπα με τον εαυτό τους, την οπτική γωνία που τα ίδια υιοθετούν για τα πράγματα και την οπτική που θέτει η παράσταση για τα τοπικά γεγονότα, προβληματίζονται, συνδέουν το ατομικό ενδιαφέρον με τη συλλογική συνείδηση και ανάλογα με τον βαθμό της συμμετοχής του κοινού στη θεατρική δράση, η εμπειρία μπορεί να καταστεί από ψυχαγωγική έως θεραπευτική (Bull στο Billingham 2005, 10-11, Βασιλειάδου 2012, 12-13).

Σε αυτό το σημείο και προκειμένου να αναλύσει τη συνεργασία εμπυχωτών/τριών και εξωτερικών συνεργατών με μια κοινότητα, ώστε να συζητηθούν τα θέματά της μέσα από τη θεατρική γλώσσα, ο Bull προτείνει τον όρο «παρεμβατικό θέατρο της κοινότητας», δηλαδή το θέατρο που επιδιώκει να επηρεάσει άμεσα τις ζωές των μελών της κοινότητας (interventionist community theatre) (Bull στο Billingham 2005, 13). Η έννοια της κοινότητας, που συνδέεται με τις ιδιαιτερότητες της εκάστοτε περιοχής, είναι κεντρική σε πολλά προγράμματα και πολύ συχνά λειτουργεί για να προσφέρει ένα εναλλακτικό όραμα για το πώς ήταν τα πράγματα ή πώς μπορεί να είναι στο μέλλον.

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου: βασικές αρχές

Ο Augusto Boal, βραζιλιάνος σκηνοθέτης θεάτρου, παιδαγωγός θεάτρου, συγγραφέας, δραματουργός και πολιτικός είναι ο δημιουργός του Θεάτρου του Καταπιεσμένου (*Theatre of the Oppressed*), εφεξής ΘτΚ.

Το ΘτΚ ως θεωρητικό πλαίσιο και ως αισθητική προσέγγιση βασίζεται σε θεατρικές ασκήσεις-παιχνίδια και σε δραματικές τεχνικές, που συνθέτουν ένα διαδραστικό και συμμετοχικό είδος θεάτρου με στόχο την κοινωνική αλλαγή.

«Είμαστε όλοι ηθοποιοί: το να είσαι πολίτης δεν σημαίνει ότι ζεις σε μια κοινωνία, σημαίνει ότι την αλλάζεις» αναφέρει χαρακτηριστικά ο Boal στο μήνυμα της Παγκόσμιας Ημέρας του Θεάτρου 2009 (Boal 2009).

Θέτοντας ως στόχο την κριτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας και την αναζήτηση εναλλακτικών σε κοινωνικά, διαπροσωπικά και προσωπικά προβλήματα, το ΘτΚ βασίζεται στο έργο του Paulo Freire, *Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου*. Το συγκεκριμένο βιβλίο αποτέλεσε σταθμό αργότερα για το κίνημα της Κριτικής Παιδαγωγικής, δηλαδή, το ρεύμα θεωρητικής παιδαγωγικής σκέψης και εκπαιδευτικής πρακτικής που εμφανίστηκε στην αρχή της δεκαετίας του 1980 στις Η.Π.Α.

Για τον Augusto Boal, το θέατρο και πιο συγκεκριμένα η «Ποιητική του Καταπιεσμένου» είναι πρώτα πρώτα ποιητική μιας απελευθέρωσης. Ο θεατής δεν μεταβιβάζει κανένα δικαίωμα για να δράσουν ή να σκεφτούν άλλοι στη θέση του. Απελευθερώνεται, δρα και σκέφτεται για τον εαυτό του. Το θέατρο είναι δράση (Μποάλ 1981, 54, Κατσαρίδου 2014, 78). Συγκεκριμένα, ο Boal αναφέρει ότι το θέατρο πρέπει είναι μια πρόβα για δράση του ατόμου στην πραγματική ζωή και όχι αυτοσκοπός (Boal 2006, 6). Ο Boal αντιμετωπίζει το θέατρο ως μια «γλώσσα», μια γλώσσα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί από οποιονδήποτε, είτε έχει κλίση είτε όχι στον καλλιτεχνικό τομέα. Θέλει να δείξει στην πράξη πώς το θέατρο μπορεί να μπει στην υπηρεσία των καταπιεσμένων για να εκφράσουν, χρησιμοποιώντας αυτή την καινούρια γλώσσα, καινούριους τρόπους επικοινωνίας (Μποάλ 1981, 16).

Για τον λόγο αυτό, δημιουργεί το ΘτΚ, μια διαδικασία που σκοπό έχει να μετατρέψει τον παθητικό θεατή σε ενεργό ηθοποιό, που ενδυναμώνεται και μπορεί να επέμβει στη θεατρική δράση. Για τον ίδιο, δύο είναι οι βασικές αρχές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου: κατά πρώτον να βοηθήσει τον θεατή να γίνει πρωταγωνιστής της δραματικής πράξης και κατά δεύτερον να μεταφέρει αυτές τις δράσεις στην πραγματική ζωή (Boal 1990, 36).

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου: η διαδικασία

Η διαδικασία μεταμόρφωσης του παθητικού θεατή σε ενεργό ηθοποιό κατά τη διάρκεια του ΘτΚ μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσα από τα ακόλουθα τέσσερα στάδια:

1) «Γνωριμία με το σώμα», 2) «Δημιουργία εκφραστικού σώματος», 3) «Το θέατρο ως γλώσσα» και 4) «Το θέατρο ως λόγος» (Μποάλ 1981, 21-22).

1. Στο πρώτο στάδιο «Γνωριμία με το σώμα» διακρίνονται ασκήσεις που βοηθούν τους/τις συμμετέχοντες/ουσες να αντιληφθούν το σώμα τους, τα όριά του, τις δυνατότητές του, τις κοινωνικές παραμορφώσεις του καθώς και τους τρόπους που θα κατανικηθούν.
2. Στο δεύτερο στάδιο «Δημιουργία Εκφραστικού Σώματος» διακρίνεται μια σειρά παιχνιδιών που βοηθούν τους/τις συμμετέχοντες/ουσες να εκφράζουν το σώμα τους χωρίς να ανατρέχουν σε πιο συνηθισμένες καθημερινές μορφές έκφρασης.
3. Το τρίτο στάδιο, «το θέατρο ως γλώσσα», στοχεύει στη χρήση του θεάτρου ως μια ζωντανή και σύγχρονη γλώσσα και όχι ως ένα τελειωμένο προϊόν που αντανακλά εικόνες του παρελθόντος. Το τρίτο στάδιο ενέχει τρεις βαθμίδες: α) *ταυτόχρονη δραματουργία (simultaneous dramaturgy)*, β) *θέατρο εικόνας (image theatre)* και γ) *θέατρο φόρουμ (forum theatre)*.
4. Τέλος, στο «θέατρο ως λόγος» διακρίνονται απλές μορφές θεάτρου με τις οποίες οι συμμετέχοντες/ουσες δημιουργούν θεάματα/παραστάσεις, προκειμένου να συζητήσουν συγκεκριμένα θέματα ή να δοκιμάσουν εναλλακτικές. Στο τέταρτο στάδιο ανήκουν το θέατρο-εφημερίδα (newspaper theatre), αόρατο θέατρο (invisible theatre), θέατρο φωτορομάντζο (photo-romance theatre), απόκριση στην καταπίεση (breaking of repression), θέατρο-μύθος (myth theatre), θέατρο-κριτική (trial theatre), μάσκες και τελετές (masks and rituals) (Boal 2000, 126-156, Μποάλ 1981, 21-54).

«Το θέατρο ως γλώσσα»

Θεωρώντας ότι το τρίτο στάδιο του ΘτΚ προσφέρεται ιδιαίτερα στη χρήση του θεάτρου ως εργαλείου έρευνας και κοινωνικής παρέμβασης, επιλέγεται να αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω.

A. Ταυτόχρονη δραματουργία

Στην πρώτη βαθμίδα γίνεται ουσιαστικά και η πρώτη πρόσκληση στο κοινό να παρέμβει στη θεατρική διαδικασία, χωρίς απαραίτητως να συμμετέχει με τη φυσική του παρουσία επί σκηνής (Boal 2000, 132). Ουσιαστικά, κάποιος/α συμμετέχων/ουσα καταθέτει ένα θέμα/πρόβλημα που θέλει να συζητήσει. Οι ηθοποιοί είτε με αυτοσχεδιασμό είτε με σκηνοθετημένη παράσταση, παρουσιάζουν το θέμα σε μια σύντομη θεατρική ιστορία δέκα με είκοσι λεπτών. Η ιστορία παρουσιάζεται μέχρι το σημείο που εμφανίζεται το βασικό πρόβλημα, το οποίο χρειάζεται λύση. Τότε οι ηθοποιοί σταματούν την ιστορία και συζητούν με τους θεατές για τις λύσεις που οι τελευταίοι προτείνουν. Στη συνέχεια, οι ηθοποιοί δοκιμάζουν με αυτοσχεδιασμό όλες τις προτεινόμενες λύσεις που έχουν δοθεί από το κοινό. Οι θεατές έχουν τη δυνατότητα να παρέμβουν, να διορθώσουν τις δράσεις ή τα λόγια του/της ηθοποιού, ο/η οποίος/α καλείται να ακολουθήσει κατά γράμμα τις οδηγίες τους. Έτσι, ενώ το κοινό «γράφει» την ιστορία/ δραματουργία, οι ηθοποιοί ταυτόχρονα την υποδύονται (*ταυτόχρονη δραματουργία*). Όλες οι λύσεις, προτάσεις και απόψεις αναδεικνύονται μέσω της θεατρικής φόρμας.

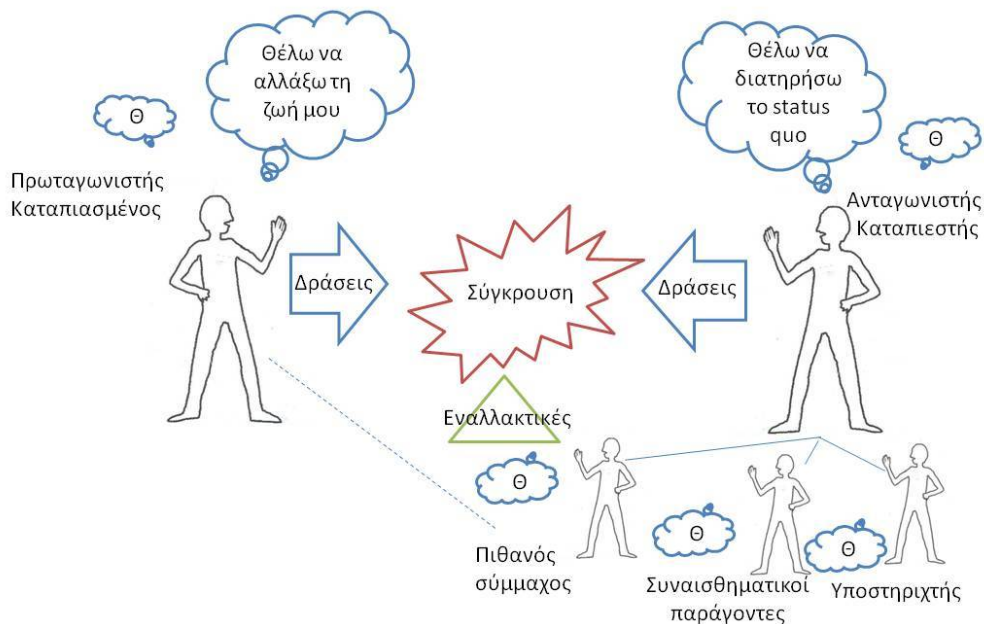
B. Το θέατρο εικόνα

Στη δεύτερη βαθμίδα, στο *θέατρο εικόνα* οι συμμετέχοντες/ουσες συμμετέχουν πιο ενεργά απ' ό,τι στην πρώτη βαθμίδα, την ταυτόχρονη δραματουργία. Πιο συγκεκριμένα, ένας/μία συμμετέχων/ουσα καλείται να εκφράσει τις απόψεις του/της για ένα θέμα (αφαιρετικό ή συγκεκριμένο) χωρίς να μιλάει, αποκλειστικά χρησιμοποιώντας τα σώματα άλλων συμμετεχόντων/ουσών, οι οποίοι/ες καλούνται να παγώσουν ως αγάλματα σε μια συγκεκριμένη δράση ή στιγμή, εκφράζοντας τα συναισθήματα που θα τους δείξει ο/η συμμετέχων/ουσα-γλύπτης/τρια. Αφού ο/η γλύπτης/τρια ετοιμάσει την παγωμένη εικόνα που προτείνει, τότε μπορεί να προχωρήσει σε συζήτηση με τους/τις υπόλοιπους/ες συμμετέχοντες/ουσες για το αν συμφωνούν ή όχι με τη συγκεκριμένη άποψη στην εικόνα. Τροποποιήσεις μπορούν να συμβούν, ώστε η ιδέα που αποτυπώνεται στην παγωμένη εικόνα να είναι αποδεκτή από όλους/ες (Boal 2000, 135).

Η εικόνα αυτή, που πρέπει να είναι ακίνητη, να ενέχει μια δυναμική, καθώς αποκρυσταλλώνει όλο το νόημα της δράσης, αποτελεί την πραγματική εικόνα (*real image*). Οι παγωμένοι/ες συμμετέχοντες/ουσες ως αγάλματα δεν στέκουν στατικοί/ες, αλλά οφείλουν να είναι σε ετοιμότητα δράσης. Ακολουθως, σύμφωνα με τη διαδικασία του Boal, ο συμμετέχων-γλύπτης ή η συμμετέχουσα γλύπτρια καλείται να δημιουργήσει με τα σώματα των συμμετεχόντων/ουσών την *ιδανική εικόνα (ideal image)* της ίδιας κατάστασης, την *ιδανική λύση* δηλαδή στο πρόβλημα που έχει τεθεί καθώς επίσης και την *εικόνα μετάβασης (transitional image)* από την πρώτη εικόνα στη δεύτερη. Με άλλα λόγια, κάθε συμμετέχων/ουσα, μέσα από τις παγωμένες εικόνες μπορεί να θέσει τον προβληματισμό του/της για διάφορα θέματα που εκπροσωπούν την πραγματικότητα και πάλι μέσα από εικόνες να προτείνει την κοινωνική αλλαγή.

Γενικότερα, το θέατρο *εικόνα* συμβάλλει στην ανάπτυξη της κριτικής και στοχαστικής ικανότητας τόσο των συμμετεχόντων/ουσών σε αυτή όσο και των θεατών. Από τη μια, οι συμμετέχοντες/ουσες καλούνται να επιλέξουν το ουσιαστικό μήνυμα της εικόνας, να εστιάσουν στο νόημα, αφαιρώντας οτιδήποτε περιττό ή ασαφές και από την άλλη οι θεατές καλούνται να αναγνωρίσουν το μήνυμα της εικόνας και να εμβαθύνουν στο «πίσω κείμενο». Ο Woolland, μεταξύ άλλων, αναφέρει ότι ένα επιπλέον πλεονέκτημα του θεάτρου *εικόνας* είναι ότι επαναλαμβάνεται εύκολα με ακρίβεια και λεπτομέρεια (Woolland 1999, 97).

με βάση Spry 2002



Γ. Το θέατρο φόρουμ

Το *θέατρο φόρουμ* αποτελεί την τρίτη και τελευταία βαθμίδα του «θέατρου ως γλώσσα» και εδώ το κοινό καλείται να επεμβαίνει αποφασιστικά στη δραματική διαδικασία και να την αλλάξει. Η διαδικασία έχει ως εξής: δίνεται η ευκαιρία σε έναν/μία συμμετέχοντα/ουσα να διηγηθεί μια ιστορία με ένα πρόβλημα κοινωνικό ή πολιτικό που τον/την αφορά. Ακολουθώντας, παρουσιάζεται ένας σύντομος (δεκάλεπτος ή δεκαπεντάλεπτος) αυτοσχεδιασμός σχετικά με αυτό το θέμα, όπου δίνεται μία λύση στο πρόβλημα. Στο τέλος αυτής της σύντομης παράστασης, με την καθοδήγηση ενός/μίας έμπειρου/ης εμπυχωτή/τριας, του/της *joker*, ξεκινά μια συζήτηση με το κοινό σχετικά με το αν συμφωνούν ή όχι με τη λύση που δόθηκε. Προφανώς κάποιος/ες θα διαφωνούν. Τότε, η παράσταση θα ξαναπαιχτεί από την αρχή, αλλά αυτή τη φορά, όσοι θεατές δεν συμφωνούν, μπορούν να έρθουν να αντικαταστήσουν τον/την ηθοποιό και να οδηγήσουν τη δράση προς την κατεύθυνση που τους φαίνεται πιο ολοκληρωμένη. Οι παρεμβάσεις των θεατών στη σκηνή καθοδηγούνται από τον/την *joker*, που διαμεσολαβεί ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, εξηγεί τους κανόνες του θεάτρου φόρουμ στους/στις συμμετέχοντες/ουσες και τους/τις προσκαλεί να στοχαστούν και μέσα από θεατρική δράση να τοποθετηθούν στο πρόβλημα που παρουσιάζεται. Ο/η ηθοποιός που αντικαθίσταται κάθε φορά, αφήνει τη σκηνή και επιστρέφει, αφού ο/η συμμετέχων/ουσα ολοκληρώσει την επέμβασή του/της. Οι υπόλοιποι/ες ηθοποιοί οφείλουν να προσαρμοστούν στην καινούρια κατάσταση και να αντιμετωπίσουν τη νέα πρόταση που προσφέρεται από το κοινό (Μποάλ 1981, 36-37, Βοαί 2000, 139). Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στο *θέατρο φόρουμ* δεν επιβάλλεται καμία ιδέα. Δίνεται στο κοινό (θεατές-λαό) η δυνατότητα να δοκιμάσει όλες του τις ιδέες και λύσεις και μέσα από τις θεατρικές μεταμορφώσεις να μεταμορφωθεί πολιτικά. Ο Jonathan Neelands το ονομάζει «θέατρο των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών», θεωρώντας ότι η αλλαγή που διαμορφώνεται αρχικά στη

φαντασία του θεατή ως πιθανότητα, αποτελεί τον σπόρο της πραγματικής αλλαγής (Neelands 2004, 22-23). Έτσι, στο θέατρο φόρουμ οι θεατές από «spectators» γίνονται «spect-actors», δηλαδή προβαίνουν σε κοινωνική δράση, κρίνουν και προβληματίζονται σχετικά με θέματα της κοινωνικής τους πραγματικότητας και τελικά ενδυναμώνονται.

Το *Θέατρο του Καταπιεσμένου*, που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1960, βρήκε ιδιαίτερη απήχηση στην καταπιεσμένη από τα διδακτορικά καθεστώτα Βραζιλία και γρήγορα διαδόθηκε σε όλη τη Νότια Αμερική. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 οι τεχνικές του πολιτικά διωκόμενου Boal βρίσκουν μεγάλη απήχηση στην Ευρώπη, όπου καταφεύγει ως πολιτικός πρόσφυγας. Βέβαια, ενώ στη Νότια Αμερική εργαζόταν με υπαρκτές μορφές καταπίεσης όπως φτώχεια, ρατσισμό, σεξισμό, στην Ευρώπη εξετάζει μορφές καταπίεσης που δεν είναι απτές και ορατές ή που καλύτερα είναι εσωτερικές όπως ο φόβος, η μοναξιά, το άγχος. Έτσι, δημιουργεί το *Ουράνιο Τόξο των επιθυμιών* (*The Rainbow of Desires*) και το *Μπάτσος στο Κεφάλι* (*Cops in the Head*), δύο μορφές *Θεάτρου του Καταπιεσμένου* που αναφέρονται στην καταπίεση, η οποία έχει εσωτερικευθεί, καθώς πολλοί άνθρωποι που καταπιέζονται, δεν αντιδρούν και παύουν να αγωνίζονται. Αργότερα, δημιουργεί το *Νομοθετικό Θέατρο* (*Legislative Theatre*) με το οποίο οι ίδιοι οι πολίτες, μέσα από τη θεατρική διαδικασία, καταλήγουν σε προτάσεις προς τη Βουλή για αποφάσεις, διατάγματα, νόμους που αφορούν την κοινωνία τους. Σήμερα, οι μορφές και τεχνικές του *ΘΚ* είναι πολύ διαδεδομένες σε πολλές χώρες και χρησιμοποιούνται από εκπαιδευτικούς, θεατρικές ομάδες, ακτιβιστές με ποικίλους τρόπους: ως μορφή άμεσης κοινωνικής δράσης με σκοπό την καταγγελία καταπιεστικών δομών και σχέσεων, ως μέθοδο κοινωνιολογικής έρευνας, ως μέσο για την ενδυνάμωση ευαίσθητων κοινωνικά ομάδων, ως διδακτικό μέσο για την προσέγγιση διαφορετικών γνωστικών αντικειμένων, ως μορφή ψυχαγωγίας (Κατσαρίδου 2014, 79).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βασιλειάδη, Κορίνα (2012) *Το Θέατρο της Κοινότητας, το Θέατρο για την Ανάπτυξη και το Εφαρμοσμένο Δράμα μέσα από τα παραδείγματα του Teatro Povero (Ιταλία), της Aduigna Community Dance Theatre (Αιθιοπία) και της εφαρμογής στο Etnisk Radgivningcenter Noor (Δανία)* διπλωματική διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (διαθέσιμο στο <http://ikee.lib.auth.gr/record/129777/files/GRI-2012-9154.pdf>)
- Billingham, Peter (επιμ.), (2005) *Radical Initiatives in Inteventionist & Community Drama*, Bristol & Portland: Intellect Books.
- Boal, Augusto, (1990) «The cops in the Head, Three Hypotheses» στο *The Drama Review*, τχ. 34, τμ. 3, Φθινόπωρο 1990.
- Boal, Augusto, (1995) *The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy*, London & New York: Routledge.
- Boal, Augusto, (1998) *Legislative theatre*, London & New York: Routledge.
- Boal, Augusto, (2000) *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.

- Boal, Augusto, (2006) *The Aesthetics of the Oppressed*, London: Routledge.
- Boal, Augusto, (2009) Message of World Theatre Day 2009. [Online] Paris: International Theatre Institute (ITI). (διαθέσιμο στο http://www.world-theatre-day.org/en/picts/WTD_Boal_2009)
- Boal, Augusto, (2013) *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και για μη ηθοποιούς*, Θεσσαλονίκη: Σοφία.
- Κατσαρίδου Μάρθα, (2014) *Η Θεατροπαιδαγωγική μέθοδος, Μια πρόταση για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη*, Θεσσαλονίκη: Σταμούλη.
- Katsaridou, Martha, και Vio, Koldobika, «Theatre of the Oppressed as a tool of educational and social intervention the case of Forum Theatre», στο Grollios, George, Liambas, Anastassios, και Pavlidis, Perikles (επιμ.), *4th International Conference on Critical Education "Critical Education in the Era of Crisis"*, 2015 (διαθέσιμο στο https://www.academia.edu/36657233/Theatre_of_the_Oppressed_as_a_tool_of_educational_and_social_intervention_the_case_of_Forum_Theatre)
- Μποάλ, Αουγκούστο, (1981) *Το θέατρο του καταπιεσμένου*, μτφρ. Μπραουδάκη, Ελπίδα, Αθήνα: Θεωρία.
- Neelands, Jonothan, (2004) «Θέατρο και Μεταμορφώσεις: Πώς το θέατρο μας βοηθάει να δούμε ποιο είμαστε και πως αλλάζουμε», στο Γκόβας, Νίκος (επιμ.), *Το θέατρο και οι παραστατικές τέχνες στην εκπαίδευση, Δημιουργικότητα και Μεταμορφώσεις, Πρακτικά της 4ης Διεθνούς Συνδιάσκεψης για το Θέατρο στην Εκπαίδευση*, Αθήνα: Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση. σ. 22-23.
- Nicholson Helen (2014) *Applied drama, The gift of theatre*, Hampshire & N. York: Palgrave Macmillan.
- Prendergast, Monica, και Saxton, Juliana (επιμ.), (2009) *Applied Theatre* Bristol & Chicago: Intellect.
- Somers, John, «"Θέατρο της Κοινότητας" στο αγροτικό Devon: ένα εναλλακτικό μοντέλο», *Εκπαίδευση & Θέατρο* 3, 2003 (διαθέσιμα στο <http://theatroedu.gr/DesktopModules/EasyDNNNews/DocumentDownload.aspx?portalid=0&moduleid=428&articleid=2017&documentid=243>)
- Spry, Lib, (2006) «Structures of Power. Toward a theatre of liberation», στο Cohen-Cruz, Jan, και Schutzman, Mady, (επιμ.), *A Boal Companion, Dialogues on theatre and cultural politics*. New York & London: Routledge.
- Thompson, James, και Schechner, Richard, «Why "Social Theatre"??», *TDR*, Τόμος 48, Τεύχος 3, 2004.
- Woolland, Brian, (1999) *Η διδασκαλία του Δράματος στο δημοτικό σχολείο, Ρόλοι στη ζωή & ρόλοι στο θέατρο*, μτφρ. Κανηρά, Ελένη, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.