

Θέατρο & Εκπαίδευση δεσμοί αλληλεγγύης

Γκόβας, Ν., Κατσαρίδου, Μ., Μαυρέας, Δ. (επιμ.). (2012).
Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση
ISBN 978-960-9529-01-3

Theatre & Education *bonds of solidarity*

Govas, N., Katsaridou, M., Mavreas, D. (eds.). (2012).
Athens: Hellenic Theatre/Drama & Education Network
ISBN 978-960-9529-01-3

Το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης μέσω του Θεάτρου Εικόνων

Νάγια Μποέμη



Το άρθρο αυτό είναι ελεύθερα προσβάσιμο μέσω της ιστοσελίδας: www.TheatroEdu.gr
Εκδότης: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση
Για παραγγελίες σε έντυπη μορφή όλων των βιβλίων: info@theatroedu.gr

This article is freely accesible via the website www.TheatroEdu.gr.
Published by the **Hellenic Theatre/Drama & Education Network**.
To order hard copies write to info@theatroedu.gr

ΔΙΑΒΑΣΤΕ ΤΟ ΑΡΘΡΟ ΠΑΡΑΚΑΤΩ
Read the article below

Το άρθρο αυτό μπορεί να χρησιμοποιηθεί δωρεάν για έρευνα, διδασκαλία και προσωπική μελέτη. Επιτρέπεται η αναδημοσίευση μετά από άδεια του εκδότη.

Το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης μέσω του Θεάτρου Εικόνων

Νάγια Μπόεμη

Περίληψη

Η τεχνική του Θεάτρου Εικόνων ανήκει στο Θέατρο του Καταπιεσμένου και χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα για την αναπαράσταση σκέψεων, ιδεών, συναισθημάτων, συμπεριφορών, προκειμένου να διερευνήσει την εσωτερική ή εξωτερική καταπίεση των ατόμων είτε σχετίζονται με το θέατρο είτε όχι. Οι συμμετέχοντες δημιουργούν εικόνες των εμπειριών τους με τα σώματά τους δίνοντας μια αίσθηση της πραγματικότητας τους. Στο σώμα εγγράφονται οι κοινωνικές σημασίες, και κατά το χτίσιμο των εικόνων ξανά-γράφονται από τους συμμετέχοντες όπως τις έχουν βιώσει. Μέσα από την αναστοχαστική διαδικασία αναδεικνύονται οι πολιτισμικοί λόγοι σε σχέση με το σώμα και οι συμμετέχοντες μπορούν να αποκτήσουν γνώση της κοινωνικής κατασκευής των σωμάτων τους. Αυτή η γνώση δίνει την ώθηση για κοινωνική δράση, όπου η ενσωματωμένη καταπίεση γίνεται ενσωματωμένη αλλαγή. Το άρθρο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: α) θεωρητική εισαγωγή στο Θέατρο του Καταπιεσμένου και στο Θέατρο Εικόνων, β) περιγραφή του βιωματικού εργαστηρίου, γ) θεωρητική ανάλυση, δ) περιγραφή της τεχνικής αξιολόγησης που εφαρμόστηκε στο εργαστήριο. Οι θεωρίες αντλούνται από την κοινωνική ανθρωπολογία και ιστορία, όπου το σώμα προσεγγίζεται ως κοινωνικό και πολιτισμικό προϊόν και δεν έχει καθολικό και ουδέτερο χαρακτήρα.

Λέξεις κλειδιά: Θέατρο Εικόνων, Σώμα, Θέατρο του Καταπιεσμένου, Ανθρωπολογία, Κοινωνική δράση

Εισαγωγή

Η τεχνική του Θεάτρου Εικόνων ανήκει στο Θέατρο του Καταπιεσμένου και χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα ως έναν εκφραστικό τόπο για την αναπαράσταση συναισθημάτων, ιδεών και σχέσεων (Άλκηστις 2008: 59). Οι συμμετέχοντες δημιουργούν, ατομικά και συλλογικά, εικόνες από προσωπικές ιστορίες κοινωνικής καταπίεσης, από προσωπικές συγκρουσιακές καταστάσεις ώστε να οδηγηθούν σε μια μη συγκρουσιακή κατάσταση. Η διαδικασία αποσκοπεί στην προσωπική και συλλογική εξερεύνηση ενός θέματος, τη διείσδυση στις προσωπικές ιστορίες που έχουμε πλάσει για το κοινωνικό μας περιβάλλον και τους εαυτούς μας, και στην αποκάλυψη βαθύτερων προβληματισμών. Η τεχνική επιτρέπει τη δημιουργία μιας «θεατρικής κοινότητας» με «κοινή γλώσσα» (Γκόβας & Ζώνιου 2011: 14). Όπως υποστηρίζει ο Boal, η κοινωνική καταπίεση είναι ενσωματωμένη, βιώνεται όχι μόνο πνευματικά, αλλά σωματικά και συναισθηματικά (Boal 2006).

Το άρθρο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη: α) θεωρητική εισαγωγή στο Θέατρο του Καταπιεσμένου και στο Θέατρο Εικόνων, β) περιγραφή του βιωματικού εργαστηρίου, γ) θεωρητική ανάλυση, δ) περιγραφή της τεχνικής αξιολόγησης που εφαρμόστηκε στο εργαστήριο. Οι θεωρίες αντλούνται από την κοινωνική ανθρωπολογία και ιστορία, όπου το σώμα προσεγγίζεται ως κοινωνικό και πολιτισμικό προϊόν και δεν έχει καθολικό και ουδέτερο χαρακτήρα.

A) Θέατρο του Καταπιεσμένου Αρχές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου

Το Θέατρο του Καταπιεσμένου (στο εξής ΘτΚ)¹ αναπτύχθηκε από τον Augusto Boal με σκοπό την ενεργή συμμετοχή του πολίτη στα κοινά, ανεξαρτήτως προέλευσης, μόρφωσης και κοινωνικής θέσης. Βασική αρχή της θεατρικής μεθόδου είναι ότι το θέατρο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για αναστοχασμό και αλλαγή σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο. Το ΘτΚ μετατρέπει το μονόλογο του θεάτρου σε διάλογο, σε μια σχέση αλληλεπίδρασης του κοινού και του ηθοποιού (Ζώνιου κ.ά. 2012).

Σύμφωνα με τις αρχές του ΘτΚ, το θέατρο, όπως και η γλώσσα, είναι προσιτό σε όλους αρκεί να διδαχτούν τη μέθοδο. Το ρόλο του δασκάλου αναλαμβάνει το ΘτΚ, με μια σειρά από ασκήσεις και τεχνικές που στοχεύουν πρώτα στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής πραγματικότητας και μετά στη δυνατότητα πραγματοποίησης οποιαδήποτε αλλαγής της. Το θέατρο αρχικά λειτουργεί ως μέσο για να γνωρίσουμε καλύτερα την πραγματικότητα που βρίσκεται γύρω μας και μέσα μας και έπειτα ως μέσο για το μετασχηματισμό της κοινωνίας. Έτσι μπορεί να μας βοηθήσει να οικοδομήσουμε ένα μέλλον, αντί να περιμένουμε γι' αυτό.

Θέατρο μπορούν να κάνουν όλοι, γιατί είναι ένας τρόπος έκφρασης έμφυτης στον άνθρωπο, είναι αρκετό το να είσαι ανθρώπινη ύπαρξη. «Το ανθρώπινο ζώο είναι το μοναδικό ζώο που είναι ικανό να δρα και να παρατηρεί τον εαυτό του ενώ δρα» (Boal 1998). Το ΘτΚ ασχολείται με το θέατρο το οποίο είναι κάποιος και όχι με το θέατρο το οποίο κάνει κάποιος. Γι' αυτό έχει δημιουργηθεί ένα σύστημα ασκήσεων, παιχνιδιών και τεχνικών που βγάζουν από τον καθένα αυτό που ήδη φέρει ως άτομο. «Ο ηθοποιός έχει συνείδηση ότι χρησιμοποιεί αυτή τη γλώσσα. Το ΘτΚ μεταφέρει αυτή τη συνείδηση στους ανθρώπους οι οποίοι ήδη μιλούν θέατρο χωρίς να το ξέρουν. Έχει να κάνει με τη γνώση του ότι, θέλεις δεν θέλεις, σ' αρέσει δεν σ' αρέσει, η γλώσσα που χρησιμοποιείς είναι θέατρο, αυτή είναι η έκφραση» (ό.π.).

Οι απόψεις αυτές στηρίζονται στο ότι η θεατρικότητα είναι εκείνη η ικανότητα, εκείνη η εγγενής ανθρώπινη ιδιότητα, που επιτρέπει στον άνθρωπο να παρατηρήσει τον εαυτό του εν δράσει, μια δεξιότητα που είναι διαθέσιμη όταν οι συνθήκες την ευνοούν ή την απαιτούν, «εξαρτάται από ένα πεδίο προδιαθέσεων που οικοδομείται σε κρίσιμες για τη ζωή του καθένα περιόδους και που τον εφοδιάζει με μια γνώση όχι απαραίτητα ρητά διατυπωμένη. Σιωπηλή γνώση την ονομάζει ο Bourdieu, γιατί τη μαθαίνει κανείς δρώντας, όχι υπακούοντας σε έκδηλες ρυθμίσεις αλλά προσαρμόζοντας σε κάθε φορά διαφορετικές περιστάσεις σχήματα συμπεριφοράς» (Σταυρίδης 2002: 243). Ο δρών με αυτόν τον τρόπο θεατής δεν μεταμορφώνεται σε κάποιον άλλον, δεν υποδύεται ένα διαφορετικό κοινωνικό ρόλο, παίζει τον εαυτό του ανακαλύπτοντας τις πιθανές προεκτάσεις του (Μπόεμη 2012). Η αυτοσυνείδηση που αποκτιέται μ' αυτόν τον τρόπο, δίνει τη δυνατότητα να φαντάζεται παραλλαγές της δράσης του και να μελετά εναλλακτικές δυνατότητες για τη ζωή του.

«Αν είσαι παρατηρητής του εαυτού σου εδώ και τώρα, στο παρόν, μπορείς να αναλύσεις το παρελθόν σου προκειμένου να επινοήσεις το μέλλον σου. Αυτό είναι το ΘτΚ: σήμερα, εδώ, στο παρόν, προσπαθείς να αναλύσεις το παρελθόν, τι έκανες, ποιους δρόμους έχεις πάρει, ποιους στόχους έχεις επιτύχει και προς τα πού θέλεις να βαδίσεις στο μέλλον. Έτσι το ΘτΚ είναι μια αντανάκλαση του παρελθόντος μέσα στο παρόν για το μέλλον» (Boal 1998).

Ποιος είναι ο καταπιεσμένος-Τι είναι η καταπίεση

Δύο έννοιες είναι βασικές στην ποιητική του ΘτΚ που ορίζουν τον καταπιεσμένο και την καταπίεση. Η πρώτη είναι αυτή του διαλόγου, όπου «οι καταπιεσμένοι είναι τα άτομα ή οι ομάδες που έχουν στερηθεί για κοινωνικούς, πολιτισμικούς, πολιτικούς, οικονομικούς, φυλετικούς, σεξουαλικούς ή για όποιο άλλο λόγο του δικαιώματος για διάλογο ή που έχουν βρει με άλλο τρόπο εμπόδια στην άσκηση του δικαιώματος αυτού» (Ζώνιου 2010: 73). Η άλλη σημαντική έννοια είναι η εξουσία, όπου «η καταπίεση δημιουργείται όταν δεν υπάρχει ισορροπία εξουσίας. Αυτή η ανισορροπία προξενεί αδικία. Εκείνοι που έχουν εξουσία, προσπαθούν να κρατήσουν τους υπόλοιπους χωρίς εξουσία» (ό.π.).

Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι «ο καταπιεσμένος είναι αυτός που έχει συνειδητοποιήσει την καταπίεση που βιώνει. Είναι αυτός που νιώθει τόσο την ανάγκη όσο και την επιθυμία για την αλλαγή» (Ζώνιου 2010: 73) και δεν είναι το θύμα μιας καταπίεσης. Στο ΘτΚ συμμετέχουν αυτοί που θέλουν να αλλάξει η κατάσταση τους, άρα να αλλάξει η ταυτότητα που τους έχουν προσδώσει. Το άτομο μπορεί να μεταβάλει την ταυτότητά του και να εκφραστεί ή να δράσει σαν να είναι κάποιος άλλος. Πίσω από την ταυτότητα βρίσκεται η δύναμη του εαυτού που εκδηλώνει την αντίσταση στα κοινωνικά πρότυπα και διαχειρίζεται τη μεταβολή της ταυτότητας σε διαλεκτική ενότητα με αυτήν. Η ταυτότητα αντανάκλα το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων και η αλλαγή της ανταποκρίνεται σε αλλαγή των σχέσεων αυτών (Μπόεμη 2010: 69). Πρόκειται λοιπόν για αλλαγή ταυτότητας που προκαλείται με δράση του ίδιου του ατόμου. «Εξόδος» από την ταυτότητα που τους έχουν προσδώσει, προς αναζήτηση του εαυτού που επιθυμούν. Πρόκειται για μετατόπιση (transportation) (Schechner 1985: 117) που ωστόσο δεν περιλαμβάνει κάποια μορφή προετοιμασίας, γιατί ο εν δυνάμει εαυτός υπάρχει, υφίσταται, αλλά αναζητά τη διαδρομή για να δράσει. Δεν πρόκειται για αλλαγή που γίνεται για την αλλαγή, για μία προσέγγιση αυτού που ουσιαστικά κάποιος δεν είναι.

Ωστόσο, «...ο σκοπός δεν είναι η εξεύρεση ατομικών λύσεων αλλά η εξερεύνηση της κοινωνικής διάστασης του προβλήματος, η κατάδειξη της δομής της καταπίεσης και η κινητοποίηση της συλλογικότητας» (Ζώνιου 2010: 73). Ο πρωταρχικός στόχος είναι η ανάδειξη και η ανάλυση της καταπίεσης, ακόμα και των πιο καλά κρυμμένων μέσα στο μυαλό και το σώμα και απώτερος στόχος είναι η χειραφέτηση του ατόμου για την κοινωνική αλλαγή.

Θέατρο Εικόνων

«Όλη η μέθοδος του ΘτΚ και κυρίως το Θέατρο Εικόνων βασίζονται στον πολλαπλό καθρέφτη από τα βλέμματα των άλλων, ένας αριθμός ανθρώπων κοιτούν την ίδια εικόνα, και καταθέτουν τα αισθήματά τους. Αυτή η πολλαπλή αντανάκλαση θα αποκαλύψει στο άτομο που έφτιαξε την εικόνα τις κρυμμένες πτυχές. Εξαρτάται από τον δημιουργό της εικόνας να καταλάβει και να νιώσει ό,τι θέλει και ό,τι είναι ικανός να πάρει από αυτή τη διαδικασία» (Boal 2002: 175).

Το Θέατρο Εικόνων είναι μία σειρά τεχνικών που επιτρέπει στην ομάδα να επικοινωνήσει μέσω των εικόνων και όχι μόνο με τις λέξεις. Για τη δημιουργία εικόνων όσοι συμμετέχουν αντλούν υλικό από τις προσωπικές τους εμπειρίες, είτε χρησιμοποιώντας ο καθένας το σώμα του είτε μιας ομάδας ανθρώπων, σαν να ήταν γλύπτης και οι άλλοι ένας σωρός από πλαστελίνη. Ο γλύπτης απαγορεύεται να μιλήσει, όμως μπορεί να λειτουργήσει ως «καθρέφτης», και να δείξει μέσω του δικού του προσώπου αυτό που περιμένει από το γλυπτό. «Είναι σημαντικό ο γλύπτης να λειτουργεί γρήγορα, ώστε να μην μπει στον πειρασμό να σκεφτεί με λόγια και να τα μετατρέψει σε εικόνες. Αν δεν γίνει κατ' αυτόν τον τρόπο, οι εικόνες είναι γενικά φτωχές» (Boal 2002: 181). Η δημιουργία εικόνων – που μπορεί να είναι κυριολεκτικές ή αφηρημένες – συχνά αποσαφηνίζει μια κατάσταση και μπορεί να εγείρει σημαντικά ερωτήματα και συζητήσεις. Μόνο αφότου ολοκληρωθούν οι εικόνες, η ομάδα κάνει μία αντικειμενική περιγραφή της εικόνας και έπειτα προχωράει στην ερμηνεία.

Όλη η διαδικασία χωρίζεται σε τρεις φάσεις: α) η πραγματική εικόνα (real image), η εικόνα της πραγματικότητας που αναπαριστά την καταπίεση, β) η ιδανική εικόνα (ideal image) που αναπαριστά την αλλαγή της καταπιεστικής πραγματικότητας, γ) η εικόνα της μετάβασης (image of transition), η μετάβαση από την καταπιεστική στη μη-καταπιεστική πραγματικότητα (Boal 1981: 31-32). Ακολουθεί η δυναμοποίηση (dynamization)², η εξέλιξη της εικόνας με την προσθήκη κίνησης, λόγου, ήχου προκειμένου να ενεργοποιηθούν τόσο τα άτομα που συνθέτουν την εικόνα όσο και το κοινό, όπου χρησιμοποιούνται διάφορες τεχνικές όπως «η μηχανή του ρυθμού», «ανίχνευση σκέψης», κ.ά. η επιλογή των οποίων γίνεται από τον εμπνευστή ανάλογα με την ομάδα³.

Η εικόνα λειτουργεί ως συμπυκνωτής μέσω της οποίας καταδεικνύεται η πραγματικότητα των συμμετεχόντων. «Οι εικόνες μπορεί να είναι ρεαλιστικές, αλληγορικές, σουρεαλιστικές, συμβολικές ή μεταφορικές. Αυτό που ενδιαφέρει είναι να είναι αληθινές, αληθινές όπως τις ένωσε ο πρωταγωνιστής-γλύπτης» (Boal 2002: 175). Η ακίνητη εικόνα δεν είναι στατική, εμπεριέχει μια δυναμική, έχει κίνηση στην ακινησία της και συγκεντρώνει μέσα της το νόημα μιας δράσης. Η τεχνική αυτή δίνει την ευκαιρία σε αυτούς που δημιουργούν την εικόνα να εστιάσουν στο σημαντικό, για να αποδώσουν σε μια εικόνα το νόημα. Από την άλλη δίνει συγχρόνως τη δυνατότητα στους θεατές να ασκηθούν στην ανάγνωση της εικόνας (Αυδή & Χατζηγεωργίου 2007: 86).

Β) Βιωματικό εργαστήριο

Το εργαστήριο περιλάμβανε παιχνίδια και ασκήσεις, σχεδιασμένα ώστε οι συμμετέχοντες να οδηγηθούν σε μια διαδικασία διερεύνησης της κοινωνικής πραγματικότητας και μετασχηματισμού της σε θεατρική μορφή. Ο Boal αναφέρεται σε 5 κατηγορίες δραστηριοτήτων: 1. αισθάνομαι αυτό που αγγίζω 2. ακρώμαι αυτό που ακούω 3. δυναμοποίηση των διάφορων αισθήσεων 4. βλέπω αυτό που κοιτάζω 5. η μνήμη των αισθήσεων. (Boal 2002).

Τα παιχνίδια και οι ασκήσεις στοχεύουν:

- στη γνωριμία μεταξύ των συμμετεχόντων και την κατασκευή της ομάδας
- στη δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης
- στην ευαισθητοποίηση των αισθήσεων
- στην προετοιμασία του σώματος ως εκφραστικού μέσου
- στην «απο-μηχανοποίηση» (de-mechanization), δηλαδή στη δραστηριοποίηση των κρυφών και ανεξερεύνητων ικανοτήτων των συμμετεχόντων
- στην ενεργοποίηση της φαντασίας
- στην ανάπτυξη της ενεργητικής ακρόασης και της ενσυναίσθησης
- στην καλλιέργεια της οπτικής επικοινωνίας

Κατά τη διάρκεια του εργαστηρίου έγιναν οι εξής ασκήσεις και παιχνίδια: «Παρουσιάζω τον διπλανό μου», «το όνομά σου τρεις φορές», «μία μύγα πάνω



από το κεφάλι μας», «καρέκλες», «τυφλός και οδηγός», «κολομβιανή ύπνωση», «γλύπτης και γλυπτό», «Εικονογραφώντας ένα θέμα με το σώμα μου», «εικονογραφώντας ένα θέμα με τα σώματα των άλλων»⁴ (Boal 2002).

Γ) Θεωρητική προσέγγιση

Η θεωρητική ανάλυση στηρίχθηκε στην τεχνική «εικονογραφώντας με τα σώματα των άλλων». Μέσω του Θεάτρου Εικόνων αναδεικνύονται οι πολιτισμικοί λόγοι σε σχέση με το σώμα και οι συμμετέχοντες διατυπώνουν κοινωνικά ζητήματα που δεν μπορούν να εκφράσουν διαφορετικά. Το ανθρώπινο σώμα προσεγγίζεται όχι ως φυσικό αντικείμενο, αλλά ως μια κοινωνικά και ιστορικά συγκροτημένη οντότητα. Σε αυτήν την ιδέα βασίζονται οι περισσότερες πρόσφατες θεωρήσεις για το σώμα, παρά τις αποκλίσεις τους.

«Με κοιτάζουν»: το κοινωνικό σώμα

Το σώμα εκφράζει την ύπαρξή μας με αμεσότητα σε πολλαπλά επίπεδα, βλέπει και βλέπεται, ακούει και ακούγεται, αγγίζει και αγγίζεται, σύμφωνα με τη φαινομενολογία. Η στάση του σώματος, η έκφραση του προσώπου, καθώς και η συνοχή αυτών των επιπέδων (ή η έλλειψη αυτής) παρέχουν περισσότερες και εγκυρότερες πληροφορίες από τα λόγια. Τα σώματα εκπέμπουν συνειδητά και ασυνείδητα μη λεκτικά μηνύματα – ενσωματωμένες αξίες, επιθυμίες, ανάγκες, ενδιαφέροντα, υποχρεώσεις, πιέσεις. Τα σωματικά αυτά μηνύματα «διαβάζονται» και ερμηνεύονται με γνώμονα το πλαίσιο του συγκεκριμένου γεγονότος (Cowan 1990).

Η πρώτη εικόνα (αντικειμενική περιγραφή) έδειχνε έναν άνθρωπο σε αριστερό προφίλ, με το δεξί χέρι ψηλά στο ύψος του ώμου. Δίπλα ένα άτομο πλάτη σε αυτόν, που κάτι πάει να πει στον διπλανό του από τα δεξιά. Ακριβώς δίπλα δύο ακόμα άνθρωποι που ο ένας έχει τα χέρια στα γεννητικά του όργανα και ο διπλάνος τα χέρια στο στήθος με βλέμμα χαμηλό. Τη δημιουργία της εικόνας ακολούθησε συζήτηση και ερμηνείες. Όποτε κάτι προβληματίζε ή δίχαζε το κοινό, ζητήθηκε από την γλύπτρια να κάνει διορθωτικές κινήσεις, προκειμένου να γίνει η εικόνα πιο ξεκάθαρη. Αφού κατέληξε και συμφώνησε το κοινό στο τι παρουσιάζει η εικόνα περάσαμε στη δυναμοποίηση, με την «ανίχνευσης σκέψης»⁵.

Η Ιωάννα, που ήταν η γλύπτρια, περιγράφει την καταπίεση που βιώνει σε σχέση με την «ηθική που έχει επιβληθεί μέσα από τα χρόνια από την εκκλησία, από την οικογένεια και από την κοινωνία. Άνθρωποι που ντρέπονται να επικοινωνήσουν τρυφερά με τους δίπλα τους, που ντρέπονται για το σώμα και την σεξουαλικότητα τους». Η ηθική, όπως την διαμορφώνει η ελληνική κοινωνία είναι το πλαίσιο όπου διαμορφώνεται μια πολιτική καταναγκασμών, που συνίσταται στην επεξεργασία του σώματος, στον υπολογισμένο χειρισμό των στοιχείων του, των κινήσεών του, της συμπεριφοράς του (Synott 1993: 232). Το σώμα μετατρέπεται σε ιστορικό αντικείμενο η κατανόηση του οποίου νοηματοδοτείται από το πλαίσιο ιδεών και τις συνθήκες που επικρατούν σε μια συγκεκριμένη κοινωνία (Αλεξιάς 2006).

Το κοινωνικό σώμα περιορίζεται και προσδιορίζεται από το πώς αντιλαμβανόμαστε και βιώνουμε το βιολογικό σώμα⁶. Το σώμα απεικονίζει με συγκεκριμένους τρόπους έναν ορισμένο πολιτισμό και καταλήγει να θεωρείται τόπος όπου σημασιοδοτούνται οι πρακτικές μιας κοινωνίας. Ο πολιτισμός διαμεσολαβεί στις βιολογικές ιδιότητες του σώματος (Douglas 1996). Η γλύπτρια με συμβολικό τρόπο - παλάμες που σφραγίζουν το στόμα, παλάμες που κρύβουν τα γεννητικά όργανα και το στήθος – μεταφέρει την κοινωνική πίεση που ασκείται στο σώμα και που το ωθούν να ενεργήσει με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Από την άλλη είναι μία σωματική δήλωση του τρόπου που βιώνουν τα άτομα την πραγματικότητα και του τρόπου που αντιλαμβάνονται τον κόσμο (οπτικά, ακουστικά, κινητικά, συναισθηματικά). Η αντίληψη είναι βασική σωματική εμπειρία, καθώς μέσω του σώματος το άτομο τοποθετείται στον κόσμο, βιώνει, συλλέγει εμπειρίες και γνώσεις, αντιλαμβάνεται και δέχεται πληροφορίες από τον έξω κόσμο και τους προσδίδει σημασίες (Merleau-Ponty 2004).

«Ντρέπομαι», «Με κοιτάζουν», «Σιωπή» είναι φράσεις που ειπώθηκαν κατά τη δυναμοποίηση της εικόνας. Ο αδυσώπητος έλεγχος που ασκεί το ανθρώπινο βλέμμα, αναπόφευκτα ενεργοποιεί διαδικασίες παρατήρησης, καταγραφής, αξιολόγησης και κατηγοριοποίησης της εξωτερικής επιφάνειας του άλλου. Το βλέμμα δεν είναι ουδέτερο αλλά είναι φορτισμένο με ηθικές κρίσεις και επικρίσεις. Δεν υπάρχει ανεξάρτητα από το υποκείμενο και τις νοητικές του λειτουργίες, ούτε μπορεί να γίνει κατανοητό εκτός κοινωνικού πλαισίου (Goffman 2006).

«Πιο γρήγορα»: Το σώμα ως προϊόν εξουσιαστικών σχέσεων

Η κυρίαρχη για κάθε κοινωνία εικόνα του σώματος κατασκευάζεται από τις τεχνικές εξουσίας οι οποίες οδηγούν σε μια συγκεκριμένη κατανόησή του. Η δεύτερη εικόνα ανέδειξε ότι η εξουσία ξεκινά από την εξουσία πάνω στο σώμα (Φουκώ 1989). Η δασκάλα, η καλή και η κακή μαθήτριά στο σχολείο ήταν οι χαρακτήρες που συνέθεταν την εικόνα. Η δασκάλα όρθια με τον δείκτη του δεξιού χεριού προτεταμένο. Οι μαθήτριες καθισμένες, κρατούν στο χέρι από ένα στυλό με τον τρόπο που γράφουμε. Η μία μαθήτριά είναι σοβαρή, κάπως μαζεμένη, ενώ η άλλη μαθήτριά χαμογελά και καμαρώνει.



Η Εύη, η γλύπτρια της εικόνας επισημαίνει ότι «όση ώρα γινόταν η συζήτηση σε σχέση με την εικόνα, τόσο πιο εκφραστικά γίνονταν τα άτομα που υποδύονταν τους χαρακτήρες. Η κοπέλα που έκανε την καλή μαθήτρια σιγά-σιγά απέκτησε ένα αλαζονικό χαμόγελο, ενώ εγώ αρχικά είχα στο μυαλό μου την ικανοποίηση και την αυτοπεποίθηση που νιώθουν συχνά οι καλοί μαθητές. Αυτό το αλαζονικό χαμόγελο ήταν, πιστεύω, που έκανε κατανοητό το θέμα, και μου άρεσε, γιατί έκανε πιο έντονη την εσωστρέφεια της κακής μαθήτριας, που εγώ προσπάθησα να δώσω με το σοβαρό ύφος».

Στη δυναμοποίηση της εικόνας χρησιμοποιήθηκε η «μηχανή του ρυθμού». Ξεκινά κάποιο από τα άτομα που συνθέ-

τουν την εικόνα μία κίνηση με ήχο ή λέξεις-κλειδιά και ρυθμό, σαν να είναι εξάρτημα μιας σύνθετης μηχανής. Στη συνέχεια μπαίνει το δεύτερο άτομο προσθέτοντας τη δική του κίνηση και ήχο, και ακολουθεί το τρίτο. Οι λέξεις-κλειδιά που ακούστηκαν είχαν ως εξής: δασκάλα: «*πιο γρήγορα*», κακή μαθήτρια: «*δε μπορώ*», καλή μαθήτρια: «*πιο γρήγορα*». Όπως ειπώθηκε από τους συμμετέχοντες οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις και λόγια έκαναν «*πολύ άμεσα*» και «*πολύ ξεκάθαρα*» την καταπίεση.

Ο Mauss ήταν ο πρώτος που τόνισε το πόσο ισχυρά εγγράφεται η κάθε κοινωνία στο σώμα μέσω σωματικών τεχνικών (body techniques), προκειμένου να αποδείξει τον διαφορετικό τρόπο που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το σώμα τους. Οι τεχνικές σώματος είναι ο τρόπος με τον οποίο το σώμα επενδύεται πολιτισμικά με συγκεκριμένες συμπεριφορές οι οποίες μαθαίνονται από τα άτομα - όχι απαραίτητα συνειδητά - τα οποία τις αναπαράγουν διαμέσου διαφόρων εκδηλώσεων του σώματος (Mauss 2004). Η δασκάλα, η καλή και η κακή μαθήτρια είναι εικόνες οικείες, αν όχι βιωμένες, σε όλους. Τα σώματα των τριών χαρακτήρων αναδεικνύουν τον τρόπο που βιώνουν οι χαρακτήρες την σχολική πραγματικότητα και λειτουργούν ως εργαλεία που συντηρούν τις διακρίσεις της ιεραρχίας. Η κακή μαθήτρια βιώνει την εξουσία τόσο της δασκάλας όσο και της καλής μαθήτριας. Κατά τον Φουκώ υπάρχουν εξουσίες, πολλαπλές, ποικίλες, ιστορικές, με τις οποίες διαμορφώνεται το εξουσιαστικό φαινόμενο. Η εξουσία θεωρείται ως «πλέγμα εξουσιών, πλέγμα το οποίο εν τέλει διαμορφώνει τόσο τους φορείς όσο και τα αντικείμενα της εξουσίας» (Μπέτζελου & Σωτήρη 2004).

«Αμέτοχος στην όλη σκηνή»: η ενσωματωμένη καταπίεση ως κοινωνική πρακτική

«Η καταπίεση είναι ενσωματωμένη. Βιώνεται όχι μόνο πνευματικά αλλά και σωματικά και συναισθηματικά. Έτσι και ο αγώνας για την αντιμετώπιση της καταπίεσης αναγκαστικά είναι ενσώματος» (Boal 2006). Η θεωρία του Boal βρίσκει αντίκρισμα στη σωματική έξη, όπως αναπτύχθηκε από τον Bourdieu, που προσεγγίζει το σώμα ως τόπο της κοινωνικής πρακτικής. Ως σωματική έξη ορίζονται οι σωματικές τεχνικές ή οι στάσεις



του σώματος που μαθαίνονται αυτόματα μέσω της κοινωνικοποίησης. Περιγράφει τη χρήση του σώματος ως διαδικασία ενσωμάτωσης, με την οποία το «κοινωνικά ενημερωμένο σώμα» αποκτά έξεις (hexis) τις οποίες αναγνωρίζει και αναπαράγει μέσω της δράσης του (praxis) (Bourdieu 2006). Αυτές οι ενσωματωμένες πρακτικές βρίσκονται στη ρίζα της αναπαγωγής των ανισοτήτων σε σχέση με τη φυλή, την τάξη, το φύλο.

Ο Δημήτρης, ο γλύπτης, περιγράφει την εμπειρία του που τον οδήγησε στη δημιουργία της συγκεκριμένης εικόνας: «Μια ομάδα αποτελούμενη από πέντε άτομα ακροδεξιάς οργάνωσης επιτέθη-

καν λεκτικά και με χειρονομίες σε έναν αλλοδαπό Αφρικανό, που περνούσε από μπροστά τους με σκυμμένο το κεφάλι, στον σταθμό του προαστιακού. Ήταν νεαρά άτομα σωματώδη, κοντοκουρεμένα και κάθονταν σε ένα παγκάκι. Ο ένας κρατούσε τσιγάρο στο χέρι και την ώρα που περνούσε από μπροστά τους ο αλλοδαπός με σκυμμένο το κεφάλι, εκείνοι άρχισαν να τον χλευάζουν. Ένας του έδειξε το μπράτσο του με τον αγκυλωτό σταυρό, ο δεύτερος πήγε να σηκωθεί και τον τράβηξε από τη μπλούζα ο παρακαθήμενος, ο οποίος παρακολουθούσε μην δίνοντας σημασία με το τσιγάρο στο χέρι, κι οι άλλοι δύο επίσης χειρονομούσαν κι έκαναν επίδειξη της δύναμης τους. Εγώ στεκόμουν στην άκρη δυστυχώς παρατηρητής, αμέτοχος στην όλη σκηνή, φοβούμενος τον αριθμό των ατόμων».

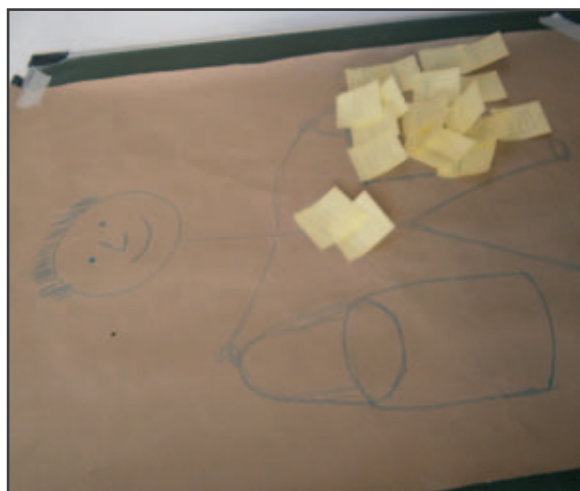
Η στάση του αλλοδαπού, η στάση του Δημήτρη και η στάση των ακροδεξιών ατόμων είναι ενσωματωμένες πρακτικές που πρέπει να ειπωθούν μέσα στις ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένες συνθήκες παραγωγής τους. Η έξη (habitus), δηλαδή το σύνολο των προδιαθέσεων με βάση τις οποίες τα άτομα ενεργούν και αντιδρούν στις κοινωνικές περιστάσεις δεν ρυθμίζονται συνειδητά και αντανακλούν τις κοινωνικές συνθήκες υπό τις οποίες αποκτήθηκαν. Η έξη βρίσκεται τοποθετημένη μέσα στο σώμα και επηρεάζει κάθε διάσταση της ανθρώπινης σωματοποίησης (Bourdieu 2006: 92). Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται, βιώνεται και γίνεται αντιληπτό το σώμα αντανακλά αναγκαστικά τις πρακτικές και συμβολικές δομές του εξωτερικού (φυσικού, κοινωνικού, πολιτικού) περιβάλλοντος (ό.π.: 120). Τα σώματα των ατόμων που συνέθεταν την εικόνα λειτουργούν ως χαρτογράφηση του εκφασισμού της ελληνικής κοινωνίας, των ρατσιστικών επιθέσεων, του περιορισμού της ελευθερίας του λόγου. Με τη δημιουργία εικόνων οι συμμετέχοντες καθιστούν τις έξεις τους αντικείμενο συνειδητής και διαλογικής επεξεργασίας σε βαθμό μεγαλύτερο από το συνηθισμένο. Το θέατρο λειτουργεί ως πεδίο έκφρασης της έξης του κάθε ατόμου. Η έξη είναι η προσωπική μας ιστορία εγγεγραμμένη στο σώμα.

Μέσω του Θεάτρου Εικόνων μια αρνητική πραγματικότητα μπορεί να αλλάξει. Στην τελευταία εικόνα προχωρήσαμε στη δημιουργία της *ιδανικής εικόνας*, όπου κάθε καταπίεση παύει να υφίσταται. Η αλλαγή γίνεται χωρίς λόγο, πάλι λειτουργώντας ως γλύπτης, Η πρώτη *ιδανική εικόνα* που δημιουργήθηκε παρουσίαζε τον αλλοδαπό να κάθεται μαζί με τα άτομα με τις ρατσιστικές διαθέσεις σαν να είναι μία παρέα. Η εμψυχώτρια ζήτησε από την ομάδα να κάνουν παρατηρήσεις. Τρία άτομα, μαζί με τη γλύπτρια, είπαν ότι τα ακροδεξιά άτομα «έχουν έρθει με τη διάθεση ν' ακούσουν τον αλλοδαπό, τα προβλήματά του, τις συνήθειές του». Κατόπιν συζητήσεως, η λύση αυτή θεωρήθηκε μαγική από την πλειοψηφία και έτσι προχωρήσαμε στη δημιουργία μιας άλλης εικόνας. Η *ιδανική εικόνα* ήταν μια πιο ενεργητική στάση εκ μέρους του παρατηρητή που συμπάρεσε και άλλους παρευρισκομένους στο χώρο του συμβάντος, προκειμένου να υπερασπίσουν όλοι μαζί τον αλλοδαπό άνθρωπο. Η τελευταία εικόνα πρότεινε αλλαγή της έξης του καταπιεσμένου μετά από συνειδητή προσπάθεια και κάτω από διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες. Η έξη ορίζεται και επαναορίζεται διαλεκτικά. Παράγει πληθώρα πρακτικών που είναι προϊόντα συνήθειας αλλά και προϊόντα αλληλεπίδρασης των συνηθειών και προδιαθέσεων με το συγκεκριμένο περιβάλλον (Bourdieu 2006).

Όπως αναφέρει ο Boal «τα πράγματα δεν είναι όπως θα έπρεπε. Τώρα θα φτιάξω μια εικόνα του κόσμου όπως θέλω εγώ να είναι. Και έτσι φτιάχνουμε μια νέα εικόνα...αλλάξαμε την εικόνα στον υποθετικό χώρο του θεάτρου, αλλά εμείς δεν είμαστε υπόθεση. Εμείς κάναμε μια πρόβα για τον πραγματικό-ρεαλιστικό κόσμο» (Boal 1996).

Δ) Τεχνική αξιολόγησης: Το Σώμα

Οι συμμετοχικές τεχνικές αξιολόγησης επιτρέπουν την αξιολόγηση των αποτελεσμάτων (προσδοκώμενων και μη) στα επίπεδα γνώσεων, δεξιοτήτων, στάσεων και συναισθημάτων (Κόκκος 1999). Σε χαρτί του μέτρου σχεδιάζεται ένα σώμα, το χέρι κρατάει μία βαλίτσα και στο πλάι βρίσκεται ένας κάδος απορριμμάτων, και το τοποθετούμε στον τοίχο σε εμφανές και προσβάσιμο σημείο. Στη βαλίτσα θα βάλουν οι συμμετέχοντες αυτά που θα πάρουν μαζί τους αφότου λήξει το πρόγραμμα και στον κάδο αυτά που θα ήθελαν να πετάξουν. Οι συμμετέχοντες συμπληρώνουν ατομικά σε αυτοκόλλητα χαρτάκια post-it και τα κολλάνε στο χαρτί του μέτρου. Βάσει αυτών γίνεται διάλογος και η ομάδα (εμψυχωτής και συμμετέχοντες) κάνουν



προτάσεις για μελλοντική δράση.

Αρχικά να επισημανθεί ότι οι συμμετοχικές τεχνικές αξιολόγησης απαιτούν χρόνο ωστόσο επιχείρησα να δω πως λειτουργούν - και αν λειτουργούν - κατά τη διάρκεια ενός σύντομου εργαστηρίου. Στο εργαστήριο που διεξήχθη, μετά το πέρας των πρώτων ασκήσεων και παιχνιδιών και την ανατροφοδότηση που ακολούθησε, ζητήθηκε από τους συμμετέχοντες να καταγράψουν σκέψεις και συναισθήματα στα post-it και να τα τοποθετήσουν στο *Σώμα*⁷. Η σκέψη ήταν ότι η συγκεκριμένη τεχνική επιτρέπει στους συμμετέχοντες να αναστοχαστούν πάνω στην εμπειρία τους. Είναι σημαντικό να μεταφράσουμε σε λέξεις ό,τι ζήσαμε με την ομάδα, να ανακαλέσουμε τυχόν προβλήματα, να δούμε τι μάθαμε από και για τους άλλους. Δυστυχώς ο χρόνος δεν επέτρεψε να εξελιχθεί η τεχνική.

Επίλογος: Σώματα εν δράσει

Για να παρουσιαστεί το σώμα ως τόπος δράσης, πρέπει αρχικά να συνειδητοποιήσουμε ότι κάποιος δεν έχει σώμα, είναι σώμα. Δεν υπάρχει εκδήλωση του εαυτού πέρα από το σώμα. «Αυτό που έχει μάθει το σώμα, δεν το κατέχει κάποιος σαν μια γνώση που μπορεί να την ξαναδεί, αλλά είναι αυτός ο ίδιος» (Bourdieu 1993: 135). Στο σώμα εγγράφονται οι κοινωνικές σημασίες, και κατά το χτίσιμο των εικόνων (ξανά)γράφονται από τους συμμετέχοντες όπως τις έχουν βιώσει. Μέσα από το Θέατρο Εικόνων αναδεικνύονται οι πολιτισμικοί λόγοι σε σχέση με το σώμα και κατ' επέκταση οι συμμετέχοντες, μέσω του αναστοχασμού που επιτρέπει η συγκεκριμένη τεχνική, μπορούν να αποκτήσουν γνώση της κοινωνικής κατασκευής των σωμάτων τους. Αυτή η γνώση δίνει την ώθηση για κοινωνική δράση, όπου η ενσωματωμένη καταπίεση γίνεται ενσωματωμένη αλλαγή.

Οι συμμετέχοντες δημιουργούν εικόνες των εμπειριών τους, των συναισθημάτων τους και δίνουν μια αίσθηση της πραγματικότητά τους. «Οι τρόποι που παρουσιάζουμε τα σώματά μας, (ακόμη και οι πιθανότητες παρουσίασης), δεν είναι ούτε αυθαίρετοι ούτε βιολογικά καθορισμένοι, αλλά είναι πολιτισμικά σχηματισμένοι» (Csordas 1993: 140). Επεκτείνουν την οπτική τους μέσω ενός «οπτικού διαλόγου», ενός διαλόγου που διαμορφώνεται από πολλές εικόνες που μοιράζονται μεταξύ τους. Αυτό βοηθάει στο να κατανοήσουν την πραγματικότητα τους και να ξεκαθαρίσουν τις υποκειμενικές έννοιες της κοινής τους καταπίεσης. Η τεχνική αυτή αποτελεί έκφραση της πίστης του Boal στο γεγονός ότι το σώμα αποτελεί το σημαντικότερο εργαλείο που έχει κανείς για να μετατρέψει τον χώρο της καθημερινότητας σε έναν αισθητικό χώρο. Η Εύη, συμμετέχουσα του εργαστηρίου αναφέρει ότι «όταν άρχισα να στήνω την εικόνα, σκεφτόμουν ότι επρόκειτο για κάτι πολύ απλό. Στην πορεία συνειδητοποίησα ότι από τόσο απλά πράγματα ξεκινάς και μπορείς να φτάσεις πολύ μακριά». Ο Marx αναγνώρισε ότι μόνο αν ασχοληθούμε με την εμπλοκή του ανθρώπου στην «αισθητή πρακτική δραστηριότητα» μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα κατανοήσουμε τον «πραγματικό, σωματικό άνθρωπο», προτείνοντας και διατυπώνοντας μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο σώμα και τον κοινωνικό και φυσικό κόσμο. Επέμενε ότι το σώμα που επιδρά στον κόσμο υφίσταται με τη σειρά του την επίδραση του κόσμου, στη δημιουργία του οποίου συνέβαλε (Cowan 1990: 29).

Σημειώσεις

¹ Το Θέατρο του Καταπιεσμένου είναι ένας όρος-ομπρέλα που περιλαμβάνει διάφορες παραστατικές τεχνικές: Theatre Forum (Θέατρο Φόρουμ), Image Theatre (Θέατρο Εικόνων), Invisible Theatre (Αόρατο Θέατρο), The Rainbow of Desire (Το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας) (www.theatreoftheoppressed.org).

² Ο όρος dynamization έχει μεταφραστεί και ως δραστηριοποίηση και ως δυναμιτισμός.

³ Για εμπειριστωμένη βιβλιογραφία σχετικά με το ΘτΚ και το Θέατρο Εικόνων βλ. Γκόβας & Ζώνιου (2011).

⁴ Τα συγκεκριμένα παιχνίδια και ασκήσεις είναι επιλογή της εμπυχωτής. Ο εμπυχωτής διαμορφώνει ένα σχέδιο εργαστηρίου με παιχνίδια και ασκήσεις, που μπορεί να το υποστηρίξει και να το εμπλουτίσει ή παραλλάξει αναλόγως με την ομάδα, πριν περάσει στις τεχνικές, όπως είναι το Θέατρο Εικόνων ή το Θέατρο Φόρουμ. Επίσης για βιβλιογραφία για παιχνίδια και ασκήσεις βλ. στο παραπάνω βιβλίο.

⁵ Η ανίχνευση σκέψης (thought tracking ή thought tapping) μπορεί να γίνει με δύο τρόπους: α) ο εμπυχωτής ακουμπάει με τη σειρά τους χαρακτήρες και κάνουν έναν ήχο ή λένε μία μικρή φράση, δηλωτική των σκέψεων ή των συναισθημάτων τους είτε ως χαρακτήρες είτε ως άτομα, β) από το κοινό στέκονται πίσω από κάποιον χαρακτήρα και επίσης κάνουν έναν ήχο ή λένε μία μικρή φράση, δηλωτική των σκέψεων ή των συναισθημάτων τους είτε ως χαρακτήρες είτε ως άτομα.

⁶ Η Mary Douglas υποστηρίζει πως υπάρχουν δύο σώματα, το φυσικό και το κοινωνικό, όπου η πρόσληψη του φυσικού σώματος διαμεσολαβείται από το κοινωνικό σώμα (Douglas 1996).

⁷ Αναφέρονται ενδεικτικά κάποια post-it: «εμπιστοσύνη», «συνεργασία, συντονισμός», «συντονίζομαι με την ομάδα μου για έναν κοινό στόχο», «πώς να πάρω feedback για το μάθημα», «ανυπομονώ να μπούμε στο θέμα», «περιέργεια», «χαλάρωση», «επικοινωνία».

Βιβλιογραφία

- Αλεξιάς, Γ. (2006). *Κοινωνιολογία του σώματος*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Αλεξιάς, Γ. (2003). Το ανθρώπινο σώμα: από τη βιολογία στη δυνητικοποίηση. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 111-112, σσ. 327-357.
- Άλκηστις (2008). *Μαύρη αγελάδα-άσπρη αγελάδα: Δραματική τέχνη στην Ελλάδα και διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα: Τόπος.
- Αυδή, Α. & Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*. Αθήνα: Μεταίχμιο
- Boal, A. (1981). *Το θέατρο των καταπιεσμένων*. Αθήνα: Θεωρία (εξαντλημένο).
- Boal, A. (1998). Συνέντευξη «Αουγκούστο Μποάλ». *Το Βήμα*. Αθήνα.
- Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press
- Bourdieu, P. (2006). *Η αίσθηση της πρακτικής*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γκόβας, Ν. & Ζώνιου, Χρ. (2011). *Θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα με τεχνικές Θεάτρου Φόρουμ*. Αθήνα: Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και Ώσμωση - Κέντρο Τεχνών & Διαπολιτισμικής Αγωγής.
- Cowan, J. (1998). *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα.: Αλεξάνδρεια.
- Csordas, T. (1993). *Somatic modes of attention*. *Cultural Anthropology*, 82 :135-56.
- Douglas, M. (1996). *The Two Bodies, Natural Symbols*. London and New York: Routledge.
- Goffman, E. (2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ζώνιου, Χ. (2010). Augusto Boal 1931-2009. *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 11, 71-80.
- Ζώνιου, Χ., Μποέμη, Ν. & Παπαδοπούλου Γ. (2012). Το Θέατρο του Εαυτού. *Εκπαίδευση Ενηλίκων*, 26, Μάιος - Αύγουστος, 9-15.
- Κόκκος, Α. (1999). *Εκπαίδευση Ενηλίκων*. Πάτρα: Εκδόσεις ΕΑΠ
- Mauss, M. (2004). *Κοινωνιολογία και ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (2004). Το Σώμα ως αντικείμενο και η μηχανιστική φυσιολογία. Στο Μακρυνιώτη Δ., *Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος
- Μπέτζελου, Τ. & Σωτήρη, Π. (2004). Σώματα, Λόγοι, Εξουσίες: Ξαναγυρνώντας στην «Περίπτωση Φουκώ», *Θέσεις*, 89, Οκτώβριος – Δεκέμβριος.
- Μποέμη, Ν. (2010). Ανιχνεύοντας τη θεατρικότητα: περιγραφικές διαστάσεις του θεάτρου του Καταπιεσμένου-το παράδειγμα της Βαρκελώνης. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 11, 63-70.
- Μποέμη, Ν. (2012). Κοινωνική παρέμβαση των μεταναστών μέσω του θεάτρου: το σώμα ως τόπος εμπειρίας και δράσης. Ανακοίνωση στο Β' *Θεατρολογικό συνέδριο του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων: «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη»*. Αθήνα, 28-31 Μαρτίου.
- Σταυρίδης, Σ. (2002). *Από την Πόλη Οθόνη στην Πόλη Σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Synott, A. (1993). *The Body Social*. London and New York: Routledge.
- Φουκώ, Μ. (1989). *Επιτήρηση και Τιμωρία*. Η γέννηση της φυλακής. Αθήνα: Ράππας.

Η **Νάγια Μποέμη** σπούδασε στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτέλειου Πανεπιστήμιου Θεσσαλονίκης, στο Πανεπιστήμιο της Βαρκελώνης (Ανθρωπιστικές σπουδές) και έχει μεταπτυχιακό στην Κοινωνική και Ιστορική Ανθρωπολογία από το Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Από το 2001 διδάσκει Θεατρική Αγωγή σε σχολεία (Α/βάθμια και Β/βάθμια), συμμετέχοντας σε πολιτιστικά προγράμματα. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια για το Θέατρο του Καταπιεσμένου στη Βαρκελώνη και πλήθος σεμιναρίων σχετικά με το θέατρο και την εκπαίδευση. Συμμετείχε σε θεατρικές παραστάσεις ως ηθοποιός και ως βοηθός σκηνοθέτη. Έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις και θεατρικές δράσεις με μαθητές, εκπαιδευτικούς και ομάδες πολιτών. Έχει διδάξει στο ΤΕΙ Βρεφονηπιοκομίας στη Θεσσαλονίκη, σε θεατρικά εργαστήρια των δήμων και σε δημόσια ΙΕΚ. Είναι μέλος-εμπυχωτρία της Ακτιβιστικής Ομάδας Θεάτρου του Καταπιεσμένου της Διεθνούς Αμνηστίας και της Ώσμωσης.

