

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ



**«Ο εαυτός, η κοινωνία και το θέατρο»**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΗΣ :

**Έλλης Μουστάκα**

**2280**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: **Τριλίβα Σοφία**

**ΡΕΘΥΜΝΟ**

**ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ: 2011 – 2012**

*«Έχω κατά νου το ένστικτο της μεταμόρφωσης,  
το ένστικτο της αντιπαραβολής εικόνων που  
προσλαμβάνονται από τον έξω κόσμο, με  
εκείνες που αυθαίρετα δημιουργούνται μέσα  
μας. Το ένστικτο της μετάλλαξης μορφών που  
βρίσκονται στη φύση, σε κάτι διαφορετικό. Ένα  
ένστικτο το οποίο αποκαλύπτει ξεκάθαρα τον*

*ουσιώδη χαρακτήρα του, στη σύλληψη αυτού  
που εγώ ονομάζω θεατρικότητα»*

Enreinov

“The Theatre in Life”

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή .....	4
1. Η δραματουργική προσέγγιση .....	5
1.1 Το δράμα ως μεταφορά .....	5
1.2 Η συμβολή του Goffman .....	7
1.3 Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα .....	11
2. Ο ρόλος του ηθοποιού .....	13
2.1 Ο Στανισλάφσκι και το σύστημά του .....	13
2.2 Η διδασκαλία του Τσέχωφ .....	15
2.3 Ρόλοι στη ζωή και ρόλοι στο θέατρο .....	17
3. Θέατρο και Ψυχοθεραπεία .....	21
3.1 Η δραματοθεραπεία ανά τους αιώνες .....	21
3.2 Η θεραπευτικότητα του δράματος .....	23
3.3 Ο Μορένο και το ψυχόδραμα .....	24
3.4 Η Θεωρία των ρόλων του Moreno .....	26
3.5 Δραματοθεραπεία, ρόλος και Δραματουργική μεταφορά .....	29
3.6 Συστημική Ψυχολογία και Θεραπεία Gestalt .....	31

4. Εαυτός και Ψυχανάλυση .....	32
4.1 Ψυχαναλυτικές Θεωρίες για την προσωπικότητα .....	32
4.2 Ναρκισσισμός και Ψυχολογία του εαυτού .....	35
5. Έρευνα για τον ηθοποιό .....	39
5.1 Μεθοδολογία .....	39
5.2 Ανάλυση .....	40
Συμπεράσματα .....	61
Παραπομπές .....	63

## **Εισαγωγή**

Ο «ρόλος» είναι ένας όρος που τον συναντάμε τόσο στο χώρο του θεάτρου, όσο και στις Κοινωνικές Επιστήμες. Το Δραματουργικό Μοντέλο, όπως παρουσιάζεται στο πρώτο κεφάλαιο, προτείνει πως καθημερινά στις κοινωνικές μας συναλλαγές είμαστε συγχρόνως ηθοποιοί και κοινό. Μπαίνουμε σε διάφορες μεμβράνες και υποκύπτουμε στους κανόνες τους. Διανέμονται οι ρόλοι, αλλάζουμε εμφάνιση, συμπεριφορά, τον τόνο της φωνής μας, κάνουμε πράξεις και αφήνουμε να διαρρεύσουν πληροφορίες που συμφωνούν με το πρότυπο του ρόλου που μας ανατέθηκε. Οπότε, η υιοθέτηση κάποιων ρόλων, μέσω της Κοινωνικοποίησης συσχετίζεται με τη διαδικασία που ακολουθεί ένας ηθοποιός για να ερμηνεύσει κάποιο ρόλο στη σκηνή.

Πώς όμως εισέρχεται ένας ηθοποιός σ' ένα ρόλο; Τα δύο βασικά ρεύματα στο θέατρο διαφωνούν ως προς το κατά πόσο ο ηθοποιός μιμείται ένα χαρακτήρα, ή βιώνει τα συναισθήματά του πάνω στη σκηνή. Αν ισχύει το δεύτερο, τότε οι θεατρικοί και οι κοινωνικοί ρόλοι μπορεί όντως να είναι συγκρίσιμοι. Στο δεύτερο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους παρουσιάζονται οι προσεγγίσεις κάποιων εκφραστών αυτής της προσέγγισης.

Αν ισχύουν τα παραπάνω, μπορεί η ερμηνεία ρόλων στο θέατρο να απελευθερώσει τα άτομα από ρόλους μέσα στους οποίους έχουν, συνειδητά ή ασυνειδητά, εγκλωβιστεί; Μπορεί να λειτουργήσει θεραπευτικά, όπως υποστηρίζεται

από τους υποστηρικτές μεθόδων ψυχοθεραπείας που χρησιμοποιούν το δράμα; Αν ναι, κάτω από ποιες προϋποθέσεις; Τα παραπάνω θίγονται στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής μελέτης.

Το ερευνητικό μέρος της εργασίας στοχεύει να μελετήσει το πώς βιώνει κάποιος την ενασχόλησή του με το θέατρο. Σκεφτόμενος κανείς τις μικρές παραστάσεις που κάνουμε ασυναίσθητα πολλές φορές στην καθημερινή μας ζωή, έχει ενδιαφέρον η ερμηνεία και η κατανόηση των ατόμων που επιλέγουν κι επιδιώκουν συνειδητά την αλλαγή και την έκθεση μέσα στη συνθήκη την υποκριτική. Αν παρομοιάζεται το κάθε άτομο με ηθοποιό, επηρεασμένο από πρότυπα κι ερμηνεύοντας ρόλους, τότε πώς βιώνει πραγματικά ένας ηθοποιός τη μεταμόρφωση πάνω στη σκηνή; Τι επίσης τον οδηγεί στο να παίζει; Το ταλέντο και η ικανότητα ενός ανθρώπου πάνω στη σκηνή δεν είναι κάτι που του δίνεται ξεκάθαρα από τη φύση. «Ταλέντο είναι η ανάγκη σου να παίζεις» αναφέρει σε μια συνέντευξή του ο Δημήτρης Καταλειφός. Τι απολαύσεις και τι αδιέξοδα μπορεί να φέρει σ' ένα άτομο η ενσάρκωση ρόλων; Με ποιο τρόπο εμπλέκεται ή προβάλλεται ο εαυτός μέσα από το θέατρο; Επίσης, τι ευκαιρίες και τι προβληματισμούς μπορεί να φέρει η υποκριτική ως επάγγελμα; Όπως σχολιάζεται παρακάτω, η κοινωνική θέση και ρόλος του ηθοποιού αλλάζει συνεχώς ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο. Αλλάζουν ακόμα οι τεχνικές και οι μέθοδοι που χρησιμοποιούνται στο θέατρο, καθώς και εμφανίζονται νέα ρεύματα. Οπότε τα αποτελέσματα της έρευνας δε θεωρώ ότι μπορούν να γενικευτούν σε διαφορετικό ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Αν η θέση του θεάτρου και του ηθοποιού σε μια Κοινωνία, αντανakλά στοιχεία της ίδιας της Κοινωνίας, τι μπορεί να μαρτυρά για το σήμερα;

## **1. Η Δραματουργική Προσέγγιση**

*«Αν η ζωή είναι δομημένη ως ένα θεατρικό σύμπαν,  
την ίδια στιγμή το θέατρο αποτελεί,  
προκαλεί κι ευαγγελίζεται την ίδια τη ζωή»*

Κρασανάκης Στέλιος, 2003

### **1.1 Το δράμα ως μεταφορά**

Οι ανθρώπινες σχέσεις μπορούν να γίνουν κατανοητές μέσω της Δραματουργικής Μεταφοράς. Σύμφωνα με αυτήν, η Κοινωνική ζωή είναι η σκηνή ενός θεάτρου κι εμείς οι ηθοποιοί που παίζουμε την παράσταση, ερμηνεύοντας

διάφορους ρόλους ανάλογα με την περίσταση. Με μια πρώτη επαφή μπορεί κάποιος να παρεξηγήσει αυτήν την ερμηνεία. Δεν υποστηρίζεται όμως πως «υποκρινόμαστε» ή πως «ζούμε στο ψέμα». Κάθε άλλο, παίζουμε αυθόρμητα. Ίσως μάλιστα αυτή η δραματουργία μας ωθεί να παίρνουμε το ρόλο μας και την κατάσταση πολύ σοβαρά (Παπαστάμου, 2006). Άλλωστε αργότερα θα δούμε πως πολλοί θεατρικοί σκηνοθέτες προτρέπουν τους ηθοποιούς να μην «υποκρίνονται» ένα χαρακτήρα όπως πολλοί πιστεύουμε, αλλά να ανασύρουν στοιχεία από την προσωπική και συναισθηματική τους μνήμη. Κάποιοι ηθοποιοί επίσης, όπως θα δούμε στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας, υποστηρίζουν ότι εκθέτουν πτυχές του εαυτού τους μέσα από ένα ρόλο και βιώνουν συναισθήματα.

Μια κοινωνική συνάντηση λοιπόν φέρνει τον ορισμό της κατάστασης και κατανέμονται οι ρόλοι. Παράλληλα, όλοι αποκτούν μια ταυτότητα που αλληλοσυμπληρώνεται με τις ταυτότητες των άλλων. Είμαστε συγχρόνως ηθοποιοί και κοινό. Οι συμπεριφορές του κάθε δρώντος υποκειμένου δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές, παρά στις σχέσεις που τις συνδέουν με αυτές των άλλων υποκειμένων εντός ενός συγκεκριμένου πλαισίου (σενάριο, δράση, ντεκόρ κτλ) ενός έργου. Στο μικροσύμπαν της αντίληψης ρόλοι και έργο αλληλοτροφοδοτούνται (Παπαστάμου, 2006).

Το δραματουργικό μοντέλο οφείλει την ύπαρξή του στον Burke και το έργο του «The Grammar of Motives» (1945 ο.π. Goffman, 1996). Σύμφωνα με τον Burke, όταν ένα άτομο βρίσκεται σε αλληλεπίδραση, επιθυμεί να κατευθύνει και να ελέγχει τις εντυπώσεις που το άλλο σχηματίζει γι' αυτό. Όποιος ερμηνεύει ένα ρόλο φροντίζει ώστε οι εντυπώσεις που σχηματίζονται για το άτομο να ταιριάζουν με τις αρμόζουσες στο ρόλο προσωπικές ιδιότητες που του αποδίδονται. Οι ιδιότητες αυτές προσφέρουν τη βάση της αυτοεικόνας του κατόχου της θέσης και της εικόνας των εν ρόλω άλλων γι' αυτόν. Ένας εαυτός προσαρμόζεται στις πιέσεις που του ασκούνται κι ανακαλύπτει ένα προκατασκευασμένο εγώ. Στην ουσία, κατασκευάζει ένα θέαμα για τους άλλους και δίνει συνεχώς μια θεατρική παράσταση. Στη γλώσσα του Kenneth Bruke, το «πράττειν σημαίνει είναι». (Goffman, 1996).

Για τον Burke, η σκηνή αντανακλά κι ερμηνεύει την πραγματική ζωή (Hindson & Gray, 1988). Ο ίδιος ήταν λάτρης του θεάτρου και θεωρούσε πως παρακολουθώντας το, αποκτά κανείς τις τεχνικές και τη διορατικότητα να αντιμετωπίζει και να κατανοεί τα κίνητρα των ανθρώπων. Παρέχει επίσης τη σοφία μέσω της οποίας μπορεί κανείς να ερμηνεύσει και να ελέγξει την ανθρώπινη

συμπεριφορά. Θεωρούσε όμως πως και η ίδια η ζωή είναι ένα θέατρο και οργανώνεται με τη δομή ενός θεατρικού σεναρίου (Hindson & Gray, 1988). Κατ' επέκταση, η ίδια η κοινωνία μπορεί να κατανοηθεί με βάση ένα δραματουργικό μοντέλο.

Η μεταφορά του θεάτρου χρησιμοποιήθηκε αιώνες πριν τον Burke. Ο Πλάτωνας χαρακτηριστικά περιέγραφε τη σχέση μεταξύ ανθρώπου και θεών με θεατρικούς όρους. Στους «νόμους» ο Αθηναίος λέει: «Φαντάσου πως καθένας από εμάς τους ζωντανούς είναι μια μαριονέτα φτιαγμένη απ' τους θεούς, ίσως για παιχνίδι ή για κάποιο σοβαρότερο σκοπό» (Plato, 1960 ο.π. Hindson & Gray, 1988). Για τον Πλάτωνα, η χρήση της μεταφοράς αυτής έδειχνε πως οι θεοί μπορούν να ελέγχουν τον άνθρωπο. Κάθε ανθρώπινο συναίσθημα ήταν ένα σκονί της μαριονέτας. Κατά την Ελισαβετιανή περίοδο, η μεταφορά αυτή χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει απελπισία και απόγνωση για την αστάθεια της ζωής και του κόσμου. Πιο γνωστός ο Shakespeare, στο «As you like it», που αναλογίζεται τον κόσμο σαν σκηνή και τους άντρες και τις γυναίκες σαν ηθοποιούς. Όπως άλλοι Ελισαβετιανοί, εξέφραζε το άγχος και την απογοήτευση για τα γεγονότα στον κόσμο των ανθρώπων. Ο άνθρωπος είναι παγιδευμένος σ' ένα σενάριο από το οποίο δεν μπορεί να δραπετεύσει (Hindson & Gray, 1988). Ο Burke, συνέκρινε επίσης την πολιτική με μια θεατρική αρένα και προσπαθούσε να παρουσιάσει την αλήθεια που κρύβεται πίσω από το ψέμα της πολιτικής ζωής, καθώς και την αντίθεση μεταξύ εμφάνισης και πραγματικότητας. Παρομοίαζε την πολιτική σκηνή σαν θεατρική παράσταση, τους πολιτικούς σαν ηθοποιούς και τις ευρύτερες πολιτικές συνθήκες σαν θεατρικό έργο, όπου ο κάθε πολίτης έχει ένα κομμάτι (Hindson & Gray, 1988).

Σήμερα το δραματουργικό μοντέλο έχει εξελιχθεί κι έχει αλλάξει μορφή, κυρίως με τη συμβολή του Goffman, όπως θα αναλυθεί λεπτομερώς παρακάτω. Μετά τον Burke, Ο Merelman (1969 ο.π. Hindson & Gray, 1988). χρησιμοποίησε την έννοια του δράματος ως κοινωνιολογικό όρο μέσω του οποίου κατανοεί κανείς την οργάνωση της κοινωνίας. Όλη η κοινωνία αποτελεί μια ενότητα, όπως η ενότητα ενός έργου. Οι άνθρωποι τοποθετούνται με φυσικό τρόπο σε κομμάτια του έργου, με βάση τις ενέργειές τους, τους ρόλους τους, τους τρόπους και τις συνήθειές τους. Η δραματουργική μεταφορά επιδιώκει να περιγράψει τη φύση της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης, που βασίζεται στη συμπεριφορά, τα συναισθήματα και τις αντιλήψεις.

## 1.2 Η συμβολή του Goffman

Ο Erving Goffman, Καναδός Κοινωνιολόγος, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς για το θέμα της Κοινωνικής αλληλεπίδρασης κι έχει συνδέσει τ' όνομά του όσο κανείς με το Δραματουργικό μοντέλο. Με το έργο του έχει επηρεάσει την επιστήμη της Κοινωνιολογίας, της Ψυχολογίας και τον κλάδο της Δραματοθεραπείας. Παρακάτω, θα παρουσιαστούν λεπτομερώς οι προσεγγίσεις του. Ίσως η προσέγγιση του είναι σημαντική ως προς τα θέματα που θίγει η εργασία αυτή.

Ο Goffman πήρε τη φράση του Shakespeare, «όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή», κι εξέφρασε την άποψη, πως δε θα έπρεπε να την ερμηνεύουμε μεταφορικά. Δημιουργούμε την Κοινωνική πραγματικότητα στην οποία ζούμε, όπως θα δίναμε παράσταση. Από αυτές τις «παραστάσεις» αντλούμε την αίσθηση του εαυτού μας και οι άλλοι αποκτούν μια εντύπωση γύρω από το ποιοι είμαστε (Oatley & Jenkins, 2004). Συγχρόνως υιοθετούμε συνεχώς συμπεριφορές, στάσεις, ακόμα και εμφάνιση, οι οποίες συμφωνούν με την εικόνα που έχουμε για τον εαυτό μας και την εικόνα που έχουν οι άλλοι για εμάς. Πρόκειται για μία ενεργητική διαδικασία.

Σύμφωνα με τον Goffman, κάθε είδους κοινωνική αλληλεπίδραση μπορεί να συγκριθεί με ένα παιχνίδι. Περνάμε μέσα από μία μεμβράνη για να βρεθούμε σ' έναν μικρό κόσμο με τους δικούς του κανόνες, παραδόσεις, ιστορία. Αναλαμβάνουμε το ρόλο που μας ανατίθεται και δίνουμε ένα είδος παράστασης, ακολουθώντας τους κανόνες ή τα σενάρια που σχετίζονται με τη συγκεκριμένη μεμβράνη (Oatley & Jenkins, 2004). Η «μεμβράνη της αλληλεπίδρασης» στην ουσία λειτουργεί σαν φίλτρο που επιτρέπει επιλεκτικά τη διείσδυση του εξωτερικού κόσμου στην εστιασμένη αλληλεπίδραση (Goffman, 1996). Οι παραστάσεις αυτές αξιολογούνται συνεχώς από εμάς και τους άλλους και οι διακριτοί κανόνες της μεμβράνης δημιουργούν ηθικούς κόσμους (Oatley & Jenkins, 2004). Θα μπορούσε κανείς να πει πως κάθε περίπτωση μας «ντύνει» μ' ένα κάλυμμα. Κατά την αλληλεπίδραση με άλλους, οι ρόλοι αλληλοσυμπληρώνονται και είμαστε συγχρόνως ηθοποιοί και κοινό. (Goffman, 1996).

Κάθε ρόλος περιλαμβάνει και περιγράφει κοινωνικές προσδοκίες, καθώς και ρυθμίζει και επιβάλλει ένα πλαίσιο ερμηνείας του. Μέσα από την προδιαγεγραμμένη ερμηνεία του, σκιαγραφείται μια συγκεκριμένη κοινωνική ταυτότητα για τον ερμηνευτή (Μακρυγιώτη, 1996). Κάθε κοινωνικός ρόλος λοιπόν, συνοδεύεται από έναν εν δυνάμει εαυτό, κοινωνικά καθορισμένο. Προκειμένου το άτομο να

ανταποκριθεί στις εξωτερικές πιέσεις, «εξοπλίζεται με ιδιότητες και γνωρίσματα». Μετατρέπεται σε εαυτό υποδυόμενο ρόλους κι εαυτούς (Μακρυγιάννη, 1996).

Το άτομο προσπαθεί να εναρμονίσει τις εκφράσεις που εκδηλώνονται με την ταυτότητα που του αποδίδεται και υποχρεούται να τις ελέγχει και να τις επιτηρεί. Η ερμηνεία θα είναι ικανή να εκφράσει την ταυτότητα (πράττειν σημαίνει είναι). Η ερμηνεία ενός ρόλου μπορεί να συγκριθεί με τη «μίμηση» που κάνει ένα παιδί ή ένας ηθοποιός, όπου στόχος είναι η προσποίηση. Αν και στην τελευταία περίπτωση πράττειν δε σημαίνει είναι, σύμφωνα με τον Goffman, δεν απαιτείται περισσότερη προσποίηση (Goffman, 1996). Εν γνώσει του ή εν αγνοία του το άτομο αφήνει να διαρρεύσουν πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά που μπορούν να του αποδοθούν και για τις κατηγορίες που μπορεί να τοποθετηθεί. Η συμβολική απεικόνιση χαρακτηριστικών του στην «προσωπική του βιτρίνα», δίνει πληροφορίες για τη σύνδεσή του με ομάδες και ευρύτερα σύνολα. Ο τρόπος με τον οποίο τη μεταχειρίζεται, δίνει την αντίληψη των άλλων γι' αυτόν. Αν και δεν μπορεί να ελέγχει απολύτως τις πληροφορίες για τον εαυτό του που διαρρέουν απ' την κοινωνική περίσταση, βλέπουμε πως με τη συμπεριφορά του στηρίζει ενεργητικά όσο μπορεί τον ορισμό της περιστασης σταθερό και συνεπή με την εικόνα που έχει ο ίδιος για τον εαυτό του. Οι δικαιολογίες, οι απολογίες και τ' αστεία λειτουργούν ως διορθωτικοί μηχανισμοί μέσω των οποίων το άτομο προσπαθεί να «αποκλείσει» κάποιες πληροφορίες από τον προσδιορισμό του (Goffman, 1996).

Εναγκαλισμός από ένα ρόλο σημαίνει πως το άτομο εξαφανίζεται εντελώς στον εν δυνάμει εαυτό του, γίνεται αντιληπτό σύμφωνα με την εικόνα του κι επιβεβαιώνει εκφραστικά την αποδοχή του. Ο ρόλος τον απορροφάει και το άτομο χάνεται μέσα σε αυτόν. Μπορεί ένα άτομο να προσποιείται πως εναγκαλίζεται από ένα ρόλο για να αποκρύψει την απουσία προσήλωσης από αυτόν ή να είναι προσηλωμένος σ' ένα ρόλο χωρίς να είναι σε θέση να εναγκαλιστεί από αυτόν (Goffman, 1996). Ένα σύνολο ορατών προσόντων κι αναγνωρισμένων πιστοποιήσεων μαζί μ' ένα κατάλληλα σχεδιασμένο κοινωνικό σκηνικό, παρέχουν στο άτομο την ευκαιρία να παίζει στο έπακρο τον προβλεπόμενο από το ρόλο εαυτό του (Goffman, 1996). Μέσα στο ρόλο, δίνεται ένα πεδίο στα άτομα, μέσα στο οποίο μπορούν ν' ασκήσουν έλεγχο. Η προσωπική δυνατότητα ελιγμών αποδίδεται με τον όρο της «απόστασης από το ρόλο». Με αυτόν τον τρόπο το άτομο δεν αρνείται το ρόλο, αλλά αρνείται να ταυτιστεί πλήρως και διατηρεί μια αίσθηση «μοναδικής υποκειμενικότητας». Στην ουσία επικαλείται άλλους ρόλους που ερμηνεύει σε



διαφορετικές κοινωνικές περιστάσεις. Μέσα από την άσκηση της απόστασης από το ρόλο, τα άτομα αναζητούν το προσωπικό τους ύφος (Μακρυνιώτη, 1996).

Κάθε άτομο εμπλέκεται σε περισσότερα από ένα συστήματα ή πλέγματα κι ερμηνεύει περισσότερους από ένα ρόλους. Έχει λοιπόν διάφορους εαυτούς και τίθεται το ερώτημα πως σχετίζονται τούτοι οι εαυτοί μεταξύ τους. Η κατάσταση αυτή ορίζεται ως «ταυτόχρονη πολλαπλότητα εαυτών». Ο διαχωρισμός των ρόλων διευκολύνεται από το διαχωρισμό των ακροατηρίων, ενώ η σύγκρουση ρόλων φέρνει αμηχανία κι αμφιταλάντευση και το άτομο αναπτύσσει μηχανισμούς για ν' αποφύγει το χειρισμό της. Η προσωπική ταυτότητα εκλαμβάνεται ως συνάρτηση του συνόλου των ρόλων που κάθε άτομο ερμηνεύει και των πολλαπλών εαυτών που έχει και οφείλει να τροφοδοτεί (Μακρυνιώτη, 1996).

Μπορεί επίσης να δημιουργηθούν εσωτερικές συγκρούσεις. Να έχουμε δηλαδή ένα ρόλο και να παίζουμε σ' ένα σενάριο, διαφορετικό απ' ότι θα προτιμούσαμε. Κάπως έτσι δημιουργούνται οι οδυνηρές κι ανικανοποίητες καταστάσεις στη ζωή μας. Όταν εθελοτυφλεί το άτομο αυτοαπομονώνεται. Προσπαθεί άλλες φορές να προσαρμόσει τον εαυτό του πείθοντάς τον (με τη βοήθεια και των άλλων) πως είναι αυτό που θέλει να είναι (Radley, 2008). Τα άτομα έχουν την υποχρέωση να διατηρούν μια εικόνα. Προστατεύουν, υπερασπίζονται κι επενδύουν συναισθηματικά στην ιδέα που έχουν για τον εαυτό τους (η οποία επηρεάζεται από τα γεγονότα).

Για να προστατεύσει το καταφύγιο της εικόνας του, προσέχει πώς να εκφραστεί όταν βρίσκονται και οι άλλοι παρόντες και μένει μακριά από «μεμβράνες» που νιώθει ανεπιθύμητο (Radley, 2008). Ακολουθεί επίσης μια σειρά από ρόλους και δρα σύμφωνα μ' ένα πρότυπο λεκτικών και μη λεκτικών ενεργειών, μέσω των οποίων εκφράζει το πώς ορίζει τις καταστάσεις στις οποίες ζει (Radley, 2008). Σύμφωνα με τον Goffman, η κοινωνικοποίηση σε οποιονδήποτε ρόλο δεν είναι συνήθως πλήρης κι ολοκληρωμένη και τα άτομα δεν είναι απαραίτητως απορροφημένα από τους ρόλους που αναλαμβάνουν. Είναι ικανά να αμφισβητούν την ταυτότητά τους, να δηλώνουν «απόσταση από το ρόλο», ή και να «βγαίνουν εκτός παιχνιδιού» (Radley, 2008; Goffman, 1996). Αποδεσμεύονται από μια ομάδα, όχι για να είναι πιο ελεύθεροι αλλά επειδή δέχονται άλλες επιρροές (Goffman, 1996). Ο Goffman θεωρούσε πως η ολόψυχη συμμετοχή σε αυτό που κάνουμε αποτελεί το μυστικό της ευτυχίας (Oatley & Jenkins, 2004).

Η συμβολική αλληλεπίδραση του Goffman υπογραμμίζει πως τα άτομα δεν επιδέχονται παθητικά τις κοινωνικές συνθήκες κι επιρροές αλλά συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση και ερμηνεία τους. Επίσης υποστήριξε πως μέσω της χρήσης συμβόλων τα άτομα αποδίδουν σημασίες, ορίζουν τις κοινωνικές περιστάσεις και συγκροτούν τις μορφές της δράσης τους (Μακρυγιάννη, 1996). Χρησιμοποιεί τη μεταφορά της θεατρικής πράξης για να κατανοήσει την ανθρώπινη κοινωνική αλληλεπίδραση και προβάλλει την κινικότητα και την προσποίηση ως κατ' εξοχήν γνωρίσματα της κοινωνικής ζωής. Η χρήση της έννοιας της θεατρικότητας οδηγεί στην αναδιάταξη της κοινωνικής ζωής, σύμφωνα με τη θεατρική οπτική. Κάθε ερμηνεία ρόλου απευθύνεται σ' ένα ακροατήριο, ενώ οι ερμηνείες έχουν ανάγκη από παρασκήνιο, δηλαδή χρόνο και χώρο προετοιμασίας. Η ερμηνεία του ρόλου παρομοιάζεται με την απόδοση ενός ρόλου από τον ηθοποιό και η συμπεριφορά προσεγγίζεται όπως η σκηνική εκτέλεση ενός ρόλου. Περιλαμβάνεται δηλαδή τόσο η προμελετημένη επεξεργασία του ρόλου, όσο και ο αυθορμητισμός (στη γλώσσα των ηθοποιών: αυτοσχεδιασμός) όταν ο ρόλος «κατακτηθεί». Το άτομο όμως διατηρεί τον εκφραστικό έλεγχο των πράξεών του κι επιλέγει τις πληροφορίες που διοχετεύει ή αφήνει να διαρρεύσουν στην αλληλεπίδραση, ελέγχοντας μ' αυτόν τον τρόπο την εντύπωση που έχουν οι άλλοι γι' αυτό (Goffman, 1996).

Ο Goffman στη δεύτερη γραφή του “Frame Analysis” (1974) αναθεωρεί το δραματουργικό μοντέλο. Ενώ στην πρώτη “Presentation of self in everyday life ” (1956) το άτομο παρουσιάζεται θωρακισμένο υποδύμενο ρόλους κι ο εαυτός σκιαγραφείται κινικός και υπολογιστής, στη δεύτερη το στοιχείο της προσποίησης υποβαθμίζεται. Αντίθετα, δίνεται έμφαση στη διάκριση ανάμεσα στις εντυπώσεις που τα άτομα προκαλούν εκουσίως και σ' εκείνες που προκαλούν με την «ακούσια διαρροή πληροφοριών» (Μακρυγιάννη, 1996).

### **1.3 Ο άνθρωπος πίσω από τη μάσκα**

Πολλοί κοινωνιολόγοι συχνά παρουσιάζουν το άτομο παθητικό, να παίζει ρόλους που έμαθε στο παρελθόν, σχηματισμένους από την κοινωνία. Για τον Goffman, το άτομο δεν αποτελεί παθητική αντανάκλαση της κοινωνίας, αλλά παρουσιάζεται να έχει ελευθερία επιλογής. Παρομοιάζεται μ' έναν ηθοποιό, ο οποίος δεν μπαίνει και βγαίνει απλά σ' ένα ρόλο, αλλά μεταφέρει στοιχεία του εαυτού του στο ρόλο και αντίστροφα, φέρει στοιχεία του ρόλου μέσα του. Αλλά και για την ηθοποιία, όπως θα δούμε, υπάρχουν δύο ερμηνείες, αυτή που θέλει τον ηθοποιό να

προσωποποιεί το ρόλο και η άλλη που τον θέλει απλά να τον υποδύεται. Επίσης, η αντίληψη αυτή προϋποθέτει πως ο άνθρωπος είναι ανεξάρτητος κι επιλέγει αν θα παίξει ή όχι.

Προτείνεται πως τα άτομα δεν είναι οι ηθοποιοί, αλλά οι χαρακτήρες ενός έργου, αναπόσπαστοι από αυτό, με τα παρακάτω επιχειρήματα. Ο ηθοποιός κατεβαίνει από τη σκηνή, ο χαρακτήρας δεν μπορεί. Ο ηθοποιός ανήκει στον ίδιο κόσμο (στην ίδια πραγματικότητα) με τον συγγραφέα, ο χαρακτήρας ζει σ' έναν «κλειστό» κόσμο. Τα γεγονότα στο έργο είναι προγραμματισμένα για τον ηθοποιό, για το χαρακτήρα όμως υποτίθεται πως συμβαίνουν για πρώτη και μοναδική φορά, όπως συμβαίνει στην κοινωνική ζωή (Bradbury, Heading & Hollis, 1972). Είμαστε ηθοποιοί ή χαρακτήρες άραγε; Ή αλλιώς, παθητικά ή ενεργητικά όντα ως προς τους διαθέσιμους ρόλους της ζωής μας; Αν ο ρόλος λοιπόν είναι μία μάσκα, τι κρύβεται από πίσω; Υπάρχει θέση για τον «ιδιωτικό εαυτό» στη θεωρία των ρόλων;

Πολλοί επιστήμονες, όπως και ο Goffman, δεν αρνούνται την ύπαρξη ιδιωτικού εαυτού, που θα επηρεάσει την ερμηνεία των ρόλων που αναλαμβάνει. Η ερμηνεία των ρόλων είναι σημαντική στην κοινωνική ζωή. Ο βαθμός όμως που κάποιος παρεισδύει στο παίξιμο των ρόλων ποικίλλει. Επίσης, ο άνθρωπος της σύγχρονης εποχής έχει πολύπλοκη προσωπικότητα και αναγνωρίζεται με βάση την ποικιλία των ρόλων που ερμηνεύει. Όπως ήδη αναφέρθηκε, ακόμα και η απόσταση από το ρόλο είναι σημαντική πηγή «ατομικότητας». Βέβαια, κάθε άτομο δέχεται επιρροές που πιθανόν δεν έχει επιλέξει κι επηρεάζουν τους ρόλους που του διατίθενται, τις επιλογές του και τον τρόπο που τους ερμηνεύει. Για παράδειγμα, έχει κάποια σωματικά χαρακτηριστικά που επηρεάζουν τη συμπεριφορά του. Επηρεάζεται επίσης από τους εν ρόλω άλλους, με τους οποίους έχει κοινωνικοποιηθεί κι αλληλεπιδρά. Επιπλέον, προσπαθεί να αναπτύξει μια συνεπή αίσθηση εαυτού. Τέλος, σημαντικό κομμάτι της προσωπικότητάς του αποτελείται από αξίες, στάσεις, πολιτισμικές νόρμες και πρότυπα συμπεριφοράς που έμαθε το άτομο στο παρελθόν, διατήρησε κι επηρεάζουν το παρόν και το μέλλον του (Bradbury, Heading & Hollis, 1972). Υπάρχει η άποψη πως το άτομο είναι η προσωπικότητα του, που φοράει μια μάσκα και παίζει ρόλους. Το άτομο είναι ενεργητικό και η προσωπικότητά του παθητική (Bradbury, Heading & Hollis, 1972).

Παρακολουθώντας κανείς το διάλογο πάνω στη θεωρία των ρόλων και στη Δραματουργική μεταφορά, μπορεί να έρθει σε απόλυτη σύγχυση. Τι κρύβεται πίσω από τη μάσκα; Το άτομο είναι ενεργητικό ή παθητικό στην κοινωνική του ζωή; Τί

αποτελεί αποτέλεσμα ελεύθερης επιλογής του ατόμου και τί του επιβάλλεται; Μεταφορικά μιλώντας, το άτομο είναι ο ηθοποιός ή ο χαρακτήρας ενός θεατρικού έργου; Αν είναι ηθοποιός, σε ποιο βαθμό το αντιλαμβάνεται; Φέρεται αυθόρμητα ή υπολογιστικά; Είναι εύκολο κανείς να αφήσει τον επιστημονικό διάλογο και να αρχίσει να μιλάει φιλοσοφικά. Η Δραματουργική μεταφορά δεν έχει ως στόχο να δώσει μια ποιητική χροιά στη θεωρία των ρόλων, αλλά να οδηγήσει στην κατανόηση κάποιων διαδικασιών που παρατηρούνται στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων. Υποστηρίζεται πως ο άνθρωπος είναι ο «ηθοποιός» σ' ένα έργο. Λίγα όμως ξέρουμε για το πώς μπαίνει ένας ηθοποιός σ' ένα θεατρικό ρόλο. Στο επόμενο κεφάλαιο θα μελετήσουμε τα κείμενα κάποιων θεατρικών σκηνοθετών. Θα δούμε πως η περιγραφή της διαδικασίας εισαγωγής ενός ηθοποιού σ' ένα ρόλο και της ερμηνείας του, δε διαφέρει πολύ από τις προσεγγίσεις του Goffman για τα άτομα. Θα δούμε επίσης πως και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες δεν αποφεύγουν τη σύγκριση μεταξύ θεάτρου και πραγματικής ζωής, ενώ χρησιμοποιούν παραδείγματα από την πραγματικότητα για να γίνουν περισσότερο κατανοητοί.

## **2. Ο ρόλος του ηθοποιού**

*«Να μην ξεχνά ο ηθοποιός πως πρέπει να ζει  
με βάση τη δική του οντότητα  
κι όχι μ' αυτήν του ρόλου.  
Από το ρόλο πρέπει να δανείζεται  
μόνο τις προτεινόμενες περιστάσεις»*

*Constantin Stanislavski*

### **2.1 Ο Στανισλάφσκι και το σύστημά του**

Για την ηθοποιία, όπως αναφέρθηκε κυριαρχούν δύο ερμηνείες. Ο D. Diderot (1713-1784) έθεσε το παράδοξο του ηθοποιού, με το εξής ερώτημα: ο ηθοποιός βιώνει τα συναισθήματα που αναπαριστά στη σκηνή, ή η συμπεριφορά του αποτελεί πιθηκισμό και μίμηση κάποιου ιδεατού προτύπου; Ο ίδιος υιοθετούσε τη δεύτερη άποψη, φέρνοντας ως παράδειγμα την περίπτωση ενός ζευγαριού ηθοποιών, που ενώ μισούσαν ο ένας τον άλλον, φέρονταν σαν παθιασμένοι εραστές πάνω στη σκηνή. Διαμετρικά αντίθετη προσέγγιση στο θέμα φαίνεται να θεμελιώθηκε από τον K. Stanislavsky (1863-1938). Η τέχνη, κατά την άποψή του, θα πρέπει να απεικονίζει την αλήθεια της ζωής, να είναι αληθινή κι όχι αληθοφανής. Γι αυτό τα βιώματα του

ηθοποιού πάνω στη σκηνή, είναι αναγκαίο να είναι αληθινά και να αναπαριστούν τη ζωντανή πραγματικότητα (Δαφέρμος, 2002).

Ο Στανισλάφσκι ήταν μεγάλος Ρώσος ηθοποιός, σκηνοθέτης κι αναμορφωτής του θεάτρου. Πριν απ' αυτόν, ο Μίκαελ Σέπκιν είχε ξεκινήσει έναν αγώνα κατά του ψεύτικου στομφώδους ύφους στο θέατρο. Αυτός ο μεγάλος ηθοποιός, που τον αποκαλούσαν «πατέρα του ρεαλισμού», ήταν ο πρώτος που εισήγαγε το αληθοφανές και ρεαλιστικό θέατρο. Ο Στανισλάφσκι, επηρεασμένος από τη διδασκαλία του Σέπκιν κι από την εκπληκτική μαθήτριά του Γλυκερία Φεντότοβα (καθηγήτρια του Στανισλάφσκι), άρχισε να δουλεύει πάνω σε μία τεχνική που θα επέτρεπε στον ηθοποιό να χτίσει ένα ζωντανό ανθρώπινο τύπο πάνω στη σκηνή (Moore, 1986). Θεωρούσε πως ο ηθοποιός δεν πρέπει να παριστάνει αλλά να ζει, να αισθάνεται και να σκέπτεται όπως ο χαρακτήρας που υποδύεται πάνω στη σκηνή. Είναι σημαντικό κι έχει μεγάλο ενδιαφέρον το πώς συνέδεε το θέατρο με την πραγματική ζωή. Μελετώντας το σύστημά του Στανισλάφσκι και άλλων θεατρικών ανθρώπων που ενστερνίζονται τις ίδιες απόψεις, μπορεί κανείς να βρει πολλές ομοιότητες με τις προσεγγίσεις των κοινωνιολόγων και ειδικά του Goffman.

Καταρχήν, έδινε βάση στις πιο απλές σωματικές ενέργειες. Οι θεατές μαθαίνουν για τους χαρακτήρες στη σκηνή όπως μαθαίνουμε για τους ανθρώπους στη ζωή. Οι κινήσεις υπαγορεύουν το τι κάνει κάποιος και γιατί το κάνει. Καθρεφτίζουν τη διάθεσή του και τις συνήθειές του. Θεωρούσε πως το περίπλοκο της ψυχολογικής ζωής εκφράζεται μέσω μιας απλής σωματικής ενέργειας. Γι' αυτό το λόγο έδινε ιδιαίτερη βάση σ' αυτές και ο ρόλος είναι έτοιμος όταν ο ηθοποιός γνωρίζει συγκεκριμένα τι κάνει ο χαρακτήρας κάθε στιγμή στη σκηνή και γιατί το κάνει (Moore, 1986). Έδινε επίσης βάση στις λέξεις και το νόημα πίσω από αυτό που μας κάνει να τις προφέρουμε, καθώς και στον τόνο της φωνής, που αντανακλά στάσεις, χαρακτηριστικά και διαθέσεις. Κατά τον Στανισλάφσκι, η σωματική παρουσία που πρέπει να εκφράζει την εσωτερική ζωή, χτίζεται βαθμιαία, καθώς ο ηθοποιός δουλεύει το ρόλο. Η απόδοση των εξωτερικών χαρακτηριστικών είναι το αποτέλεσμα της βαθιάς διείσδυσης στον ευρύτερο κόσμο του χαρακτήρα (Moore, 1986).

Στο χτίσιμο του χαρακτήρα ο ηθοποιός επηρεάζεται από το συγγραφέα, το σκηνοθέτη, από την επαφή με άλλους ηθοποιούς κι από ενδείξεις για το χαρακτήρα στο κείμενο. Όπως και να τον έχει εμπνευστεί ο συγγραφέας, ο χαρακτήρας πρέπει να εκφράζει τις προσωπικές ιδέες του ηθοποιού, τα συναισθήματά του, τις διαισθήσεις του. Όταν η προσωπικότητα του ηθοποιού συγχωνεύεται με αυτή του χαρακτήρα, θα

ζει πραγματικά στο ρόλο, όπως και στην πραγματική ζωή. Πρέπει να γίνει κάποιος άλλος, ενώ ταυτόχρονα θα παραμένει ο εαυτός του, χρησιμοποιώντας τη δική του οργανική φύση και την προσωπικότητά του, σαν υλικά για τη δημιουργία του χαρακτήρα. Πρέπει όμως να προσαρμόζει τον εαυτό στο ρόλο του κι όχι το ρόλο στον εαυτό του. Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Στανισλάφσκι, «αν φέρει ο ηθοποιός το ρόλο στα μέτρα του, αυτό θα ήταν θάνατος για την τέχνη» (Moore, 1986).

Η κορύφωση της τέχνης του ηθοποιού, σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι έρχεται με την επίτευξη της «Επανενσάρκωσης». Αυτό συμβαίνει όταν ο ηθοποιός πετυχαίνει μια αληθοφανή συμπεριφορά του χαρακτήρα, όταν οι ενέργειές του αναμειχθούν με λόγια και σκέψεις κι όταν έχει ψάξει όλα τα απαραίτητα χαρακτηριστικά ενός δοσμένου χαρακτήρα. Επίσης, όταν περιτριγυρίζεται από τις δοσμένες συνθήκες και του γίνονται τόσο οικείες, ώστε δε γνωρίζει πού τον αφήνει η δική του προσωπικότητα και αρχίζει εκείνη του χαρακτήρα (Moore, 1986). Το φαινόμενο της Επανενσάρκωσης πιθανό να μπορεί να συγκριθεί μ' αυτό που ονόμασε ο Goffman, Εναγκαλισμό από ένα ρόλο.

Ένας θεατρικός ρόλος, όπως οι κοινωνικοί και συστημικοί ρόλοι, διατηρεί συνδέσεις με όλους και όλα γύρω του. Ο ηθοποιός οφείλει να καθορίσει τη σχέση του με άλλους χαρακτήρες, το πώς αισθάνεται για το καθετί στο έργο, να γνωρίσει το περιβάλλον, οτιδήποτε κάνει στο ρόλο του, στα ρούχα του, στις κινήσεις, στο λόγο του να είναι χαρακτηριστικά του προσώπου που υποδύεται. Ο Στανισλάφσκι απαιτούσε από τους ηθοποιούς να κατανοούν τον εαυτό τους ως μέρος ενός όλου και να κατανοούν τον «πυρήνα» που γέννησε το ρόλο (Moore, 1986).

Ένας ηθοποιός πρέπει να ελέγχει συνεχώς τη συμπεριφορά του πάνω στη σκηνή. Πρέπει να μάθει να βλέπει τη συμπεριφορά του χαρακτήρα που υποδύεται και να τη διορθώνει. Οι αντιδράσεις του κοινού πρέπει να τον βοηθούν ν' αποκτά γνώση του αποτελέσματος και να διορθώνει τα λάθη του. «Ο ηθοποιός παίζει σαν χαρακτήρας και ακούει σαν ηθοποιός», σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, ο οποίος επέμενε στην απαίτηση για «συνειδητό έλεγχο» κι όχι έκφραση του υποσυνείδητου ή συνειδητού μέσα από το ρόλο. Πρέπει συγχρόνως να αυτοσχεδιάζει πάνω σε διάφορες καταστάσεις, όπως θα έκανε ο χαρακτήρας. Ακόμα, οφείλει να κάνει εσωτερικό μονόλογο, ως χαρακτήρας (Moore, 1986). Φαίνεται να είναι συγκρίσιμοι οι θεατρικοί και οι κοινωνικοί ρόλοι, τουλάχιστον βασιζόμενοι στο σύστημα εκπαίδευσης του Στανισλάφσκι. Άλλοι θεατρικοί σκηνοθέτες υιοθετούν προσεγγίσεις

που συμφωνούν με αυτές του Στανισλάφσκι. Ένας από αυτούς είναι ο Μίκαελ Τσέχωφ, η διδασκαλία του οποίου μελετάται αμέσως παρακάτω.

## **2.2 Η διδασκαλία του Τσέχωφ**

Ο Μίκαελ Τσέχωφ, υπήρξε Ρώσος ηθοποιός και θεατρικός σκηνοθέτης και ήταν μαθητής του Στανισλάφσκι. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον το πώς περιγράφει την τεχνική εισόδου ενός ηθοποιού στο ρόλο ή αλλιώς της «μεταμόρφωσης». «Η μεταμόρφωση είναι ό,τι επιθυμεί συνειδητά ή ασυνείδητα η φύση του ηθοποιού» (Chekhov, 2007). Προτείνει στον ηθοποιό να φανταστεί πως στον ίδιο χώρο που καταλαμβάνει το αληθινό του σώμα, υπάρχει κι ένα άλλο σώμα που δημιούργησε πριν από λίγο στο μυαλό του. Στη συνέχεια, να «ντύσει» τον εαυτό του μ' αυτό το σώμα, λες και είναι ρούχο. Το αποτέλεσμα είναι μετά από λίγο (ή και αμέσως) να αρχίσει να αισθάνεται και να σκέφτεται τον εαυτό του σαν ένα άλλο πρόσωπο. Συγκρίνει τη διαδικασία με μια πραγματική μεταμπίεση και την διαφορετική αίσθηση που προκαλείται όταν φοράμε διαφορετικά ρούχα. Αλλά η πρόσληψη της φανταστικής μορφής του χαρακτήρα επηρεάζει την ψυχολογία δέκα φορές περισσότερο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Τσέχωφ: «το φανταστικό σώμα μοιάζει σαν να στέκεται μεταξύ του σώματος και της ψυχής σας επηρεάζοντας και τα δύο» (Chekhov, 2007).

Σιγά σιγά ο ηθοποιός αρχίζει να κινείται, να μιλάει και να αισθάνεται σύμφωνα με το χαρακτήρα που πλέον βρίσκεται μέσα του (ή βρίσκεται αυτός μέσα στο χαρακτήρα). Στη συνέχεια, το σώμα του χαρακτήρα αφυπνίζει τα συναισθήματα και τις επιθυμίες του ηθοποιού, τα εναρμονίζει με τη χαρακτηριστική ομιλία και τις κινήσεις του ρόλου, μεταμορφώνει τον ηθοποιό σ' ένα νέο πρόσωπο. Ο Τσέχωφ συμβουλεύει τον ηθοποιό να μην υπερβάλλει, τονίζοντας, πιέζοντας και υπερδιογκώνοντας τις «λεπτές εμπνεύσεις» που πηγάζουν από το «νέο του σώμα». Έτσι, θ' αρχίσουν να νιώθουν απόλυτα ελεύθεροι, αληθινοί και φυσικοί χρησιμοποιώντας το. Στην αρχή, μπορεί ο ηθοποιός να υποφέρει από αβεβαιότητα, όπως ας μου επιτραπεί, πιθανό να νιώθει ένα άτομο όταν εισέρχεται σε μία νέα μεμβράνη και αναλαμβάνει ένα ρόλο. Ο Τσέχωφ προτείνει τρία στάδια: αρχικά ο ηθοποιός προσεγγίζει το ρόλο μέσω της φαντασίας, βλέπει την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα κι αφυπνίζονται δικά του συναισθήματα και τέλος, βλέπει τον εαυτό του να υποδύεται το χαρακτήρα (Chekhov, 2007).

Όπως στη ζωή ενστικτωδώς μιλάμε, κινούμαστε, σκεφτόμαστε κι αισθανόμαστε διαφορετικά όταν συναντάμε διάφορους ανθρώπους, έτσι και ο χαρακτήρας του έργου, κρατά διαφορετική στάση απέναντι στον καθένα. Ακόμα κι αν η αλλαγή συμπεριφοράς είναι μικρή, σχεδόν αδιόρατη, είμαστε πάντα εμείς συν κάποιος άλλος. Ο ηθοποιός οπότε οφείλει να καθορίσει τι αισθήματα κι επιθυμίες αφυπνίζουν μέσα του οι άλλοι χαρακτήρες. Σταδιακά, ο λόγος και η ερμηνεία του θα γίνονται όλο και πιο χαρακτηριστικά και το βάθος και το εύρος του χαρακτήρα θα του αποκαλυφθεί. Τέλος, θα αφομοιώσει απόλυτα το χαρακτήρα χωρίς να χρειάζεται πλέον να σκέφτεται. Τον τελικό στόχο του ηθοποιού ο Τσέχωφ τον ονομάζει «υπερ-στόχο του έργου». Όπως στην καθημερινή ζωή, όταν κάποιος στόχος δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αμέσως, τον εκπληρώνουμε κάθε στιγμή εσωτερικά με ολόκληρο το είναι μας, έτσι και τον ηθοποιό, τον καταλαμβάνει μια εσωτερική δραστηριότητα. Πρέπει να φαντάζεται συνεχώς το χαρακτήρα σαν να έχει «καταληφθεί» από το στόχο (Chekhov, 2007). Καθ' όλη τη διαδικασία, ο ηθοποιός πρέπει να φαντάζεται ένα κοινό, να προβλέπει τις αντιδράσεις του και ν' ακολουθεί τις υποδείξεις του. Συγκεκριμένα, ένα κοινό που έχει επιλέξει και τον έχει επιλέξει (Chekhov, 2007), όπως ακριβώς προτείνει ο Goffman και άλλοι κοινωνικοί επιστήμονες.

### **2.3 Ρόλοι στη ζωή και ρόλοι στο θέατρο**

Ο ηθοποιός δημιουργεί ένα θεατρικό ήρωα βάσει των κοινωνικών και ψυχοκοινωνικών δομών που τον περιβάλλουν. Ακόμα και ο κοινωνικός ρόλος του ηθοποιού διαφοροποιείται ανάλογα με την εποχή και το πολιτισμικό πλαίσιο. Σε κάθε κοινωνία αντιπροσωπεύει κάτι άλλο, από τον καταραμένο και περιθωριοποιημένο, μέχρι διασκεδαστής της Αυλής, υπηρέτης του κοινού ή της τέχνης κτλ. Σήμερα το επάγγελμα του ηθοποιού είναι λαμπερό και ασκεί μια ιδιαίτερη γοητεία. Είναι ένα πρόσωπο που διχάζεται ανάμεσα στον πραγματικό και σ' ένα φανταστικό κόσμο όπου κυριαρχούν το πάθος, ο πόνος ή η γελοιότητα στην απόλυτη μορφή τους. Μέσα από την ερμηνεία του επίσης, φέρνει στην επιφάνεια κρυφά και δυναμικά στοιχεία της Κοινωνίας (Duvignaud, 2000).

Ο Wilshire (1982 ο.π. Jones, 2003) θεωρεί πως η συμμετοχή του κοινού και του ηθοποιού στη δημιουργία και την ερμηνεία ρόλων αντικατοπτρίζει ένα βασικό ανθρώπινο γνώρισμα. Οι θεατές βρίσκονται σε μια κατάσταση την οποία περιγράφει ως μια «πρωτόγονη μιμητική απορρόφηση από είδη ύπαρξης και πράξης». Όσον αφορά τον ηθοποιό, προκύπτουν ερωτήματα για το κατά πόσο ταυτίζεται ο ήδη



υπαρκτός ήρωας με το στιγμιαίο ενσάρκωσή του. Κατά πόσο ο ηθοποιός «διακατέχεται» από τον ήρωα στον οποίο δίνει ζωή. Χρησιμοποιούνται οι όροι «έκσταση» και «λογική». Έκσταση είναι η αίσθηση του ατόμου πως κυριεύεται από το ρόλο ή τη δραματική εμπειρία. Όπως λέει ο Schechner (1988 ο.π. Jones, 2003) «παίζω θέατρο γινόμενος κάποιος άλλος ή καταλαμβανόμενος από κάποιον άλλον», ή όπως περιγράφει ένας σπουδαστής του θεάτρου σε μια έρευνα της Mast, «παύεις να είσαι ο εαυτός σου, γίνεσαι ο φορέας του χαρακτήρα που υποδύεσαι, δεν είσαι εσύ πλέον και δε θα πρέπει να κοιτάξεις τον εαυτό σου». Η λογική αντίθετα, αναφέρεται στις αναλυτικές ορθολογικές, προσανατολισμένες στη σκέψη πλευρές της υιοθέτησης ενός ρόλου. Σε αυτήν την περίπτωση το άτομο διατηρεί τη συνείδηση και τη δυνατότητα για αναστοχασμό και αναλυτική σκέψη, αναφορικά με την ερμηνεία (Jones, 2003).

Οι επαγγελματίες του θεάτρου διαφωνούν ως προς το τί υπερτερεί. Στο θέατρο που έχει δεχτεί επιρροές από τον Brecht για παράδειγμα, ο ηθοποιός πρέπει να σκέφτεται και να προσπαθεί διακαώς να παραμείνει έξω από το ρόλο. Η αποστασιοποίησή του από το χαρακτήρα, του επιτρέπει παράλληλα να τον κριτικάρει (Jones, 2003). Οι Johnson and Johnson (1987 ο.π. Jones, 2003), ορίζουν την υιοθέτηση του ρόλου ως μια αυστηρά λογική διαδικασία. Σύμφωνα με το Duvignaud (2000), Γάλλο κοινωνιολόγο και συγγραφέα, ο ηθοποιός δεν μπαίνει απλά στο πετσί του ρόλου, δε ντύνεται απλά τα χαρακτηριστικά του ήρωα, αλλά δημιουργεί έναν ήρωα, τον επινοεί. Όπως είπε χαρακτηριστικά ο Κοπώ: «Λέτε ότι ένας ηθοποιός μπαίνει στο πετσί του ρόλου. Νομίζω πως αυτό δεν είναι σωστό. Ο ρόλος είναι εκείνος που πλησιάζει τον ηθοποιό. Ο ρόλος περιμένει από τον ηθοποιό να του δώσει όλα όσα χρειάζεται, για να ζήσει αρχικά υπό την εξάρτησή του και σταδιακά να τον αντικαταστήσει». Για να μπορέσει ένας ηθοποιός να δώσει ζωή στον ήρωα, δεν αρκεί να τον βλέπει και να τον κατανοεί σωστά, δεν αρκεί καν να τον κατέχει. Πρέπει να διακατέχεται από αυτόν. Η υπερβάλλουσα εξυπνάδα και αντίληψη μπορεί να αποπρασνατολίσει τον ηθοποιό (Duvignaud, 2000). Όπως, φαντάζομαι, η συνειδητοποίηση ενός ατόμου πως παίζει ρόλους, μπορεί να του δημιουργήσει σύγχυση.

Όπως αναφέρει ο Duvignaud (2000) για τους ηθοποιούς, το να θέλεις να εξωτερικεύσεις έναν ήρωα είναι κάτι περισσότερο από ανάγκη. Υποδεικνύει μια από τις κατευθύνσεις που μπορεί ν' ακολουθήσει ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου, που γοητεύεται από το να δίνει ζωή σε μεταδόσιμες συμπεριφορές. Η φύση της είναι

ταυτόσημη με την ικανότητα των προτύπων να μαγεύουν τον άνθρωπο, με τον τρόπο που το άτομο προσδιορίζεται από το κοινωνικό, ιδέα που έχει αναλύσει ο Μάρσελ Μωλ. Υπάρχει μια δύναμη που κάνει τον άνθρωπο να συμμετέχει ενεργά, να εντάσσεται στο κοινωνικό γίγνεσθαι και να ζει στο ρυθμό της ομάδας. Όπως η κοινωνία καλεί το άτομο, όπως ορισμένα εμβληματικά πρότυπα κινητοποιούν και συμπαρασύρουν, έτσι και ο ρόλος καλεί και μαγνητίζει τον ηθοποιό (Duvignaud, 2000). Η σύγκριση είναι ουσιώδης. Το σύνολο των εικόνων και των συναισθημάτων που συνοδεύουν την εξερεύνηση του φανταστικού ήρωα, διακατέχεται από τη διαίσθηση του ηθοποιού ότι μπορεί να διεισδύσει σ' ένα σύνολο συμπεριφορών που θα υπερβαίνουν το άτομο και θα το φέρνουν σ' επαφή με νέους και άγνωστους τρόπους επικοινωνίας (Duvignaud, 2000). Κάτι που τονίζει και ο Στανισλάφσκι, πως «αντιμετωπίζοντας μια νέα πραγματικότητα σε κάθε καινούργιο έργο, ο ηθοποιός έχει τη δυνατότητα για ατέλειωτες ανακαλύψεις» (Moore, 1986) Έτσι και η έλξη των προτύπων είναι πάντα η ίδια, οτιδήποτε κι αν προτείνουν.

Βάσει αυτής της έλξης, η έννοια του ρόλου μεταβάλλεται. Ο ρόλος δίνει τη θέση του στον ήρωα, ο οποίος είναι ένα σύνολο συμβολικών συμπεριφορών και ξεπερνάει συνεπώς τη διάσταση της απλής φιγούρας που σκιαγραφείται στο κείμενο ή μέσα από κοινωνικά σχήματα. Ο ηθοποιός, κρατά στη μνήμη του το ρόλο και διεισδύει στον ήρωα (Duvignaud, 2000). Σύμφωνα με τον Στανισλάφσκι, «ήρωας δεν είναι αυτό που όντως είμαστε, αλλά αυτό που θέλουμε να πείσουμε τους άλλους ότι είμαστε» και «ο ρόλος είναι μια πράξη δημιουργίας, η οποία χρησιμοποιεί και παράλληλα τροποποιεί τα προκαθορισμένα μοντέλα» (Duvignaud, 2000).

Είναι λοιπόν σκόπιμη η σύγκριση θεατρικών και κοινωνικών ρόλων; Τα άτομα έρχονται σ' επαφή με πρότυπα ρόλων κατά την κοινωνικοποίησή τους, όπως ένας ηθοποιός μ' ένα θεατρικό κείμενο και το ρόλο του. Πολλές φορές ο ρόλος τους διαλέγει και δεν τον διαλέγουν. Επεξεργάζονται τα χαρακτηριστικά του γνωστικά και σταδιακά τα αφομοιώνουν, τα κάνουν δικά τους, «εφαρμόζοντας τη μάσκα στο πρόσωπό τους». Αρχικά μπορεί να γίνεται με τρόπο άτσαλο και υπερβολικό, όπως όταν ένας ηθοποιός «υπερπαίζει». Στη συνέχεια όμως, παύουν να συνειδητοποιούν πού τελειώνει ο «εαυτός» και ξεκινάει ο κάθε ρόλος ξεχωριστά. Κρατούν στη μνήμη το ρόλο και διεισδύουν στον ήρωα, διακατέχονται από αυτόν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Παίζουν λοιπόν φυσικά κι αυθόρμητα και βιώνουν συγκινήσεις, όπως ένας ηθοποιός πάνω στη σκηνή. Το κοινό, είτε με την κυριολεκτική, είτε με τη

μεταφορική έννοια, λειτουργεί διορθωτικά και εξισορροπητικά. Επίσης, κάθε ρόλος στη σκηνή, συνδέεται με το πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει η εκδραμάτιση και τους άλλους ρόλους που λαμβάνουν μέρος. Σαν ένα παζλ, όπως προτείνει ο κλάδος της Συστημικής ψυχολογίας και το Δραματουργικό μοντέλο. Αν η κάθε πτυχή μας ή αλλιώς ρόλος μπορεί να συγκριθεί με μια μάσκα, στην ερώτηση τι κρύβεται πίσω από τη μάσκα, η απάντηση ίσως είναι, μια άλλη μάσκα. Ή πολλές μάσκες.

Αν αυτή η διαδικασία ερμηνείας ρόλων, όσο κι αν ακούγεται παράξενο, είναι φυσιολογική κατά την Κοινωνικοποίηση σ' όλη τη διάρκεια της ζωής μας, τότε ξεκινάει να είναι δυσλειτουργική για το άτομο; Για ποιο λόγο κάποια άτομα νιώθουν σύγχυση σε σχέση με τους ρόλους που ερμηνεύουν και κάποια άλλα όχι; Γιατί κάποια άτομα, έχουν περισσότερο ανάγκη την απομόνωση –ή αλλιώς το παρασκήνιο- σε σχέση με άλλα; Τα παραπάνω κυρίως συμβαίνουν σε μεταβατικές περιόδους, όπως π.χ. στην εφηβεία. Μήπως λοιπόν έχει να κάνει με την απόσταση που νιώθει το άτομο από ένα ρόλο που του ανατίθεται ή αναλαμβάνει; Μήπως έχει να κάνει με τη συναισθηματική εξάντληση που νιώθει ένα άτομο όταν ερμηνεύει ένα τέτοιο ρόλο, παρόμοια με την εξάντληση ενός ηθοποιού; Μήπως έχει να κάνει με την επιρροή του από άλλα πρότυπα ρόλων που τον έλκουν περισσότερο και τον απομακρύνουν από το ρόλο που ερμηνεύει στην πραγματικότητα;

Ερχόμενοι στο σήμερα, στις βιομηχανικές κοινωνίες, σύμφωνα με τον Duvignaud (2000), η εξατομίκευση είναι πηγή πόνου, όχι επειδή ο άνθρωπος νιώθει μόνος, αλλά επειδή δεν ξέρει πώς να εκπληρώσει τα καθήκοντα που πηγάζουν από τη σχέση του με τα διάφορα άγνωστα περιβάλλοντα. Η μοναξιά και η αγωνία των νεότερων μελών των βιομηχανικών κοινωνιών, μπορεί να βρει διέξοδο στην αναπαράσταση ήδη διαμορφωμένων προσώπων, τα οποία θα λειτουργήσουν σαν φάρoi ή μήτρες δραστηριοτήτων. Έτσι, το κάλεσμα του ρόλου είναι το καταφύγιο που προστατεύει τους ανθρώπους από την αγωνία που νιώθουν λόγω ότι αδυνατούν να εγκλιματιστούν.

Είναι ενδιαφέρον πόσα μπορεί να διδάξει το θέατρο στην Ψυχολογία και την Κοινωνιολογία. Το θέατρο γεννήθηκε σχεδόν συγχρόνως με τη φιλοσοφία και αιώνες πριν είχε ήδη αναγνωριστεί η θεραπευτική και εκπαιδευτική του δράση. Για ποιο λόγο ένας άνθρωπος επιλέγει να ασχοληθεί με την ηθοποιία; Μια ερμηνεία είναι πως ο ηθοποιός μέσα από την επαφή με τον ήρωα, αναιρεί την ύπαρξή του, καθώς η ζωή του ήρωα πιθανό να είναι εντονότερη από αυτήν του ηθοποιού. Αλλά η γένεση του ήρωα όπως είδαμε δε συνεπάγεται κάτι τέτοιο. Μία άλλη, σχετική με το αντικείμενο

της μελέτης μας, είναι πως η ποικιλία των διαθέσιμων για ερμηνεία ρόλων, είναι ακριβώς αυτή που κάνει κάποια άτομα να έλκονται από την τέχνη του θεάτρου. Σύμφωνα με το Λουί Ζουβέ, «ο ηθοποιός είναι το σύμβολο κατάκτησης για ελευθερία στην εμπειρία, διασχίζοντας τις συγκρούσεις, τα εμπόδια και τον πόνο που οι οριοθετήσεις επιβάλλουν». Η υπόκριση του ηθοποιού, του δίνει την ικανότητα να χειρίζεται τις κοινωνικές δυνάμεις, που του δίνουν μια εικόνα για έναν άνθρωπο που ο ίδιος δε θα εξέφραζε ποτέ. Η τέχνη του ηθοποιού όπως επιτυχώς τη χαρακτηρίζει ο Duvignaud, είναι μια άσκηση *ιδιοποίησης της κοινωνικής απόστασης* (Duvignaud, 2000). Στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας θα αναλυθούν περαιτέρω οι λόγοι που οδηγούν ένα άτομο στην υποκριτική και το πώς βιώνει την τέχνη και το επάγγελμα του ηθοποιού. Στο επόμενο κεφάλαιο διερευνάται η θεραπευτική φύση του θεάτρου και η εφαρμογή αυτής της αντίληψης σε ψυχοθεραπευτικές τεχνικές και μεθόδους.

### **3. Θέατρο και Ψυχοθεραπεία**

*«Το θέατρο είναι το πρώτο φάρμακο  
που ανακαλύφθηκε από τον άνθρωπο  
κατά της αρρώστιας της αγωνίας»*

Jean-Louis Barrault

#### **3.1 Η δραματοθεραπεία ανά τους αιώνες**

Η ψυχοθεραπεία μέσω δράματος, ή αλλιώς δραματοθεραπεία, είναι μια διαδικασία ομαδική αλλά και ατομική, που αξιοποιεί τη μεταφορά και τη δραματική έκφραση για την ανάπτυξη της προσωπικότητας και των σχέσεων των συμμετεχόντων. Από την αρχαιότητα η δραματική έκφραση και η θεραπευτική διαδικασία είχαν αναγνωρισμένη σχέση. Η θεραπευτική απελευθέρωση καταπιεσμένων παθών μέσω της εκδραμάτισης ήταν μέρος μιας τελετουργίας, με την κοινότητα να συμμετέχει ουσιαστικά. Ένα παράδειγμα είναι οι θεραπευτικές πρακτικές και τελετουργίες του σαμάνου, όπου χρησιμοποιεί την αναπαράσταση, με την εμπλοκή όλης της φυλής για την ίαση. Ο Αριστοτέλης θεωρούσε πως το θέατρο διορθώνει τη συναισθηματική ισορροπία και καθαρίζει τον εαυτό, μέσα από την απελευθέρωση της έντασης του θεατή. Το φαινόμενο αυτό το ονόμασε «κάθαρση παθών» (Κρασανάκης, 2001; Ρήγα, 2009).

Αιώνες αργότερα, συναντάμε την ηθική θεραπεία μέσα από το θέατρο, σε ψυχιατρικά άσυλα. Ο Coulnier για παράδειγμα, διευθυντή του ασύλου Charenton έξω απ' το Παρίσι, εργάζεται με ασθενείς σε θεατρικές παραγωγές, με τη συμμετοχή μάλιστα του εγκλείστου Μαρκήσιου Ντε Σαντ, μεταξύ 1797 και 1811 (Κρασανάκης, 2001). Ο Reil, Γερμανός συγγραφέας, κάνει αναφορές σε θεατρικές παραστάσεις μέσα σε ψυχιατρικά νοσοκομεία το 1803. Θεατρικές θεραπευτικές δραστηριότητες αναπτύσσονται και σε άλλα άσυλά της Ευρώπης. Επιπλέον στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η αρχαία ελληνική τραγωδία επηρεάζει το νεαρό τότε Freud στη σύλληψη της ψυχαναλυτικής θεωρίας, όπου η κάθαρση αποτελεί θεραπευτικό στόχο (Κρασανάκης, 2001). Μερικά χρόνια αργότερα ένας ψυχίατρος, ο Moreno, πειραματιζόμενος με το θέατρο οδηγήθηκε στη σύλληψη μιας ολοκληρωμένης θεραπευτικής τεχνικής μέσω της εκδραμάτισης, το γνωστό ψυχόδραμα (Κρασανάκης, 2001).

Όπως ήδη αναλύθηκε, ο σπουδαίος αναμορφωτής του θεάτρου Stanislavsky είχε μια διαφορετική αντιμετώπιση του θεάτρου και της σχέσης ρόλου και ηθοποιού. Ο σύγχρονός του Enreïnon, στο βιβλίο του “theatre in life”, έγραφε πως μέσω της ερμηνείας ρόλων φανταστικών ρόλων, ο ηθοποιός δύναται να υπερβεί έναν αριθμό σωματικών και ψυχολογικών ασθενειών. Την ίδια εποχή, ο Vladimir Pjin, επηρεασμένος από το Stanislavsky, ανέπτυξε μια αντίληψη του θεραπευτικού θεάτρου, βασισμένη στην εκπαίδευση και τον αυτοσχεδιασμό. Σιγά σιγά, κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και το θέατρο άρχισε ν' αλλάζει. Οι απόψεις του Antonin Antaud με το «θέατρο της ωριμότητας», έβρισκαν πρόσφορο έδαφος και άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους πρωτοποριακά θεατρικά σχήματα (Κρασανάκης, 2001). Δεν πρέπει να ξεχνάμε και τη δυναμική παρουσία του αναμορφωτή του θεάτρου Bertolt Brecht, με το θέατρο της συνειδητοποίησης και την έννοια της αποστασιοποίησης, που βρίσκει ιδανική εφαρμογή στην απόσταση από το πραγματικό γεγονός στην ψυχοθεραπεία μέσω δράματος. Μέσα σε κλίμα λοιπόν κοινωνικών ανακατατάξεων, επιστημονικών και καλλιτεχνικών αποδομήσεων, το θέατρο πλησιάζει τη ζωή, την ψυχολογία και την ψυχοθεραπεία (Κρασανάκης, 2001).

Ο όρος «Δραματοθεραπεία» δημιουργήθηκε από τον Peter Slade το 1959. Έγινε ευρύτερα γνωστός για την ιδέα του πως το δραματικό παιχνίδι των παιδιών είναι μια φυσική μορφή εκμάθησης και θεραπείας. Το άρθρο του έχει ως τίτλο «Dramatherapy as an aid to Becoming a Person». Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 και περισσότερο τη δεκαετία του '70, με κυρίαρχη μορφή την Sue Emmy Jennings, δραματοθεραπεύτρια και συγγραφέας, ξεκίνησαν να ιδρύονται ινστιτούτα στη Μ.

Βρετανία και την υπόλοιπη Ευρώπη (Κρασανάκης, 2001). Η Jennings (1995 ο.π. Marp & Holmes, 2002) λέει σ' ένα από τα βιβλία της, ότι «η ενσάρκωση ενός θεατρικού ρόλου ή μιας σκηνής, ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις και τις σκέψεις μας».

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο βρήκε πρόσφορο έδαφος η ψυχοθεραπεία μέσω δράματος είναι η διαφορετική ψυχοκοινωνική αντιμετώπιση του ατόμου και των προβλημάτων του, σε μια εποχή σημαντικών αλλαγών στο χώρο της επιστήμης, της τέχνης και της επιστήμης γενικότερα. Οι αλλαγές υπαγόρευαν μια ολιστική αντιμετώπιση του ανθρώπου και των αναγκών του. Η δραματοθεραπεία αξιοποίησε μεθόδους και τεχνικές από το χώρο του θεάτρου, με στόχο τη διαμόρφωση μιας αυτόνομης, ενιαίας και ολοκληρωμένης θεραπευτικής μεθόδου. Η μέθοδος αυτή επιδιώκει την έκφραση της «εσωτερικής σκηνής» μέσω ρόλων και συνδέει το ασυνείδητο με το «θέατρο της καθημερινότητας» (Κρασανάκης, 2001).

### **3.2 Η θεραπευτικότητα του δράματος**

Για κάποιους το θέατρο και η ζωή είναι δύο διαφορετικοί κόσμοι που ενώνονται μόνο στο πλαίσιο των αυστηρών περιορισμών ενός θεατρικού χώρου. Υποστηρίζεται από το Fenichel (1945 ο.π. Jones, 2003) πως η ενασχόληση με το δράμα ενθαρρύνει ένα «δονκιχωτικό» τρόπο ζωής. Μέσα από τη δραματοποίηση τα άτομα μετακινούνται από την πραγματικότητα και ικανοποιείται μια ανάγκη στο πλαίσιο μιας φαντασίωσης που δεν μπορεί ν' αντιμετωπιστεί στην πραγματικότητα. Το ψυχόδραμα επίσης δέχεται κριτική πως δε κατανοεί την ισχύ του συνδρόμου της «πεινας του ηθοποιού» που κουβαλάμε από την παιδική μας ηλικία. Ο Moreno κατηγορήθηκε πως έκανε τους θεραπευόμενους «πιο άρρωστους». Η απάντησή του ήταν η εξής : «τους δίνω μια μικρή δόση τρέλας κάτω από ελεγχόμενες συνθήκες. Αυτό που φοβάμαι δεν είναι η τρέλα αλλά η έλλειψη ελέγχου. Δεν μπορούν να ελέγχουν τα συναισθήματά τους χωρίς να τα βιώσουν πλήρως» (Marp & Holmes, 2002).

Ο Phil Jones (2003) υποστηρίζει πως το δράμα και η ζωή είναι ζωτικά συνδεδεμένα και πως η εκδραμάτιση και το θέατρο είναι ανθρώπινη ανάγκη. Όπως είπε ο Enreïnov (1927 ο.π. Jones, 2003) το θέατρο είναι μια ανθρώπινη παρόρμηση απαραίτητη για έναν υγιή τρόπο ζωής. Η δραματοθεραπεία αυτό το αναγνωρίζει και δε θεωρεί πως αποκόβει το άτομο από την πραγματικότητα. Ο Muller Tralheim (1975

ο.π. Jones, 2003) είχε πει σχετικά με τη θεραπευτική πλευρά της δημιουργικότητας: «γνωρίζουμε τις φαντασιώσεις και τις καλλιτεχνικές ονειροπολήσεις που μας βοηθούν να κατακτήσουμε τα επώδυνα όρια της ύπαρξης και οδηγούν στην τέχνη μέσα από το παιχνίδι. Μας βοηθούν επίσης να διαχειριζόμαστε τις βασικές μας συγκρούσεις». Η δραματοθεραπεία πηγάζει από πεποιθήσεις που θέλουν το θέατρο απαραίτητο για τη ζωή. Όπως είπε ο Enreinson (1974 ο.π. Jones, 2003), «το θέατρο είναι απείρως ευρύτερο από τη σκηνή και δεν κάνει μόνο για διασκέδαση ή νουθεσία. Είναι κάτι τόσο ουσιαστικά αναγκαίο για τον άνθρωπο όσο το φαγητό, ο έρωας και η σεξουαλική επαφή». Μέσα από τη δραματοθεραπεία ο συμμετέχων επιδιώκει να επιτύχει μια νέα σχέση ως προς τα προβλήματα ή τις εμπειρίες της ζωής του, κάτι που οδηγεί τελικά στη θεραπεία.

Οι βασικές διαδικασίες με τις οποίες επιτυγχάνεται η θεραπευτική αλλαγή είναι δύο. Η μία είναι η «Δραματική προβολή», μέσω της οποίας ο συμμετέχων εμπλέκεται συναισθηματικά και νοητικά στην αντιμετώπιση των προβλημάτων μέσω της ταύτισης με τους χαρακτήρες. Η δεύτερη είναι η «μεταμόρφωση», που περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους αλλάζει η αντίληψη του συμμετέχοντος ύστερα από την εξωτερίκευση της προβληματικής του εμπειρίας ή συναισθήματος. Σημαντικό ρόλο παίζουν και οι σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ του θεραπευτή και του κάθε θεραπευόμενου, καθώς και των μελών μεταξύ τους (Jones, 2003).

Το δράμα ως θεραπεία επιδιώκει επίσης να επεξεργαστεί τη σχέση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας και χρησιμοποιεί αυτήν τη σύνδεση για να επέμβει στον τρόπο με τον οποίο ζουν οι άνθρωποι. Ο Schechner (ο.π. Jones, 2003) έχει περιγράψει το χώρο του θεάτρου ως έναν ιδιαίτερο κόσμο όπου οι άνθρωποι μπορούν να φτιάξουν κανόνες, να ανακατατάξουν το χρόνο, να δώσουν ιδιαίτερες αξίες στα πράγματα και να δουλέψουν για την ευχαρίστησή τους. Αντίστοιχα, το θέατρο που δημιουργείται από τους συμμετέχοντες της δραματοθεραπείας αποτελεί μέρος της ίδιας τους της ζωής. Δημιουργούν κι ενσαρκώνουν ρόλους με τους οποίους έρχονται αντιμέτωποι με πραγματικές συναισθηματικές καταστάσεις. Σύμφωνα με τον Phil Jones (2003), Η αλληλεπίδραση της ζωής μέσα στο θέατρο με τη ζωή έξω από αυτό είναι στενή και ζωτικής σημασίας. Η δραματοθεραπεία αποτελεί περισσότερο μια μορφή θεάτρου ως τρόπου ζωής, παρά ένα θέατρο που λειτουργεί ως φυγή από αυτήν (Jones, 2003).

### **3.3 Ο Μορένο και το ψυχόδραμα**

Ο Jacob Levi Moreno, πατέρας του ψυχοδράματος και του κοινωνικού δράματος, πειραματίστηκε στην ψυχιατρική και το θέατρο στη Βιέννη και στις Η.Π.Α, με αυτοσχεδιαστικές παραστάσεις με άτομα του περιθωρίου (Κρασανάκης, 2001). Εμπνεύστηκε μια νέα τεχνική έκφρασης και θεραπείας, το ψυχόδραμα. Δεν υπάρχει απόλυτη συμφωνία για τη διαφορά μεταξύ ψυχοδράματος και δραματοθεραπείας, όπως και για το ποιο δημιουργήθηκε πρώτα. Κάποιοι αντιμετωπίζουν το ψυχόδραμα ως υποδιαίρεση της δραματοθεραπείας (Jones, 2003) και κάποιοι τ' αντιμετωπίζουν ως δύο διαφορετικές θεραπευτικές μεθόδους (Marx & Holmes, 2002). Αν και δε θα σταθούμε εδώ, με επιφύλαξη στηρίζεται περισσότερο η πρώτη ερμηνεία. Το σημαντικό είναι πάντως, πως και στα δύο χρησιμοποιείται το δράμα ως μέσο αλλαγής και τονίζεται η σημασία του ρόλου. Είναι και αυτό που μας ενδιαφέρει.

Ο Moreno διέκρινε τη βαθύτερη αναπαραστατική κοινωνικο-ψυχολογική φύση της δραματικής διαδικασίας κι έκανε χρήση της τεχνικής του role playing στην ψυχοθεραπευτική πρακτική. Είχε σκοπό οι ασθενείς να εκδραματίζουν τα προβλήματά τους κι όχι να μιλούν γι' αυτά, καθώς θεωρούσε πως ο άνθρωπος υπάρχει σ' αυτό που κάνει κι όχι σ' αυτό που κρύβει. Θεωρούσε επίσης πως ο αυθορμητισμός γεννά τις γνήσιες, ζωντανές αξίες (Ρήγα, 2009). Σε μια συνεδρία ψυχοδράματος, εκδραματίζονται σκηνές που αφορούν μνήμες για συγκεκριμένα γεγονότα του παρελθόντος, ανοιχτούς λογαριασμούς, εσωτερικά δράματα, φαντασιώσεις, όνειρα, προετοιμασία για μελλοντικές επικίνδυνες καταστάσεις ή αυθεντικές εκφράσεις της ψυχικής κατάστασης στο εδώ και στο τώρα (Παντελή, 2001).

Η γέννηση του ψυχοδράματος προετοιμάστηκε από την εμφάνιση του αξιόδραματος (1918) και του κοινωνιοδράματος (1921). Το αξιόδραμα είχε ως στόχο την ενεργοποίηση των θρησκευτικών, ηθικών και πολιτισμικών αξιών και την απελευθέρωση από τα πάθη. Το κοινωνιόδραμα οδηγούσε στη διερεύνηση των συγκρούσεων μεταξύ διαφορετικών τάξεων, γενεών, εθνοτήτων, θρησκειών και φύλων. Ο Moreno μάλιστα διοργάνωνε συνεδρίες κοινωνιοδράματος σε διάφορα ομαδικά κινήματα των πολιτών (απεργίες, διαδηλώσεις). Το 1921 δημιουργείται το θέατρο του αυτοσχεδιασμού, που αποτελεί ένα πειραματικό θέατρο αυθόρμητης έκφρασης και αυθόρμητου παιχνιδιού ρόλων. Μέσω του θεάτρου αυτού, ο Moreno συλλαμβάνει τη σημασία της δυναμικής της ομάδας και τη θεραπευτική της επίδραση. Αυτή ήταν και η αρχή για τη δημιουργία του ψυχοδράματος (Ρήγα, 2009).



Αυτό που κυρίαρχα απασχόλησε τον Moreno, ήταν η θέση του ατόμου μέσα στην ομάδα (συμπεριλαμβάνεται η κοινωνία). Ο ίδιος πίστευε πως οι δυναμικές που υπάρχουν σε κάθε ομάδα υποστηρίζουν την ύπαρξη κάποιων ρόλων. Η θέση του κάθε ατόμου μέσα στη δεδομένη ομάδα, τη δεδομένη στιγμή φορτίζει το άτομο, ώστε να επιλέξει κάποιον από αυτούς τους ρόλους. Κατά, συνέπεια, δεν μπορεί να νοηθεί μελέτη του ατόμου, χωρίς αυτή να εντάσσεται σ' ένα πλαίσιο μελέτης της κοινωνίας (Παντελή, 2001). Σύμφωνα με το Moreno (1954), το άτομο είναι πιθανό να παρουσιάζεται φυλακισμένο σε άκαμπτους ρόλους, που καλείται να παίζει, με στερεοτυπικό τρόπο, στη ζωή του (Παπαστάμου, 2006). Η κάθαρση μέσω της εκδραμάτισης αντιμετωπίζεται ως μέσον απαρτίωσης, αναγνώρισης και κυριαρχίας στους ρόλους που εν δυνάμει φέρουμε (Κρασανάκης, 2001).

Με το δραματικό παιχνίδι, δίνεται η ευκαιρία στο άτομο να αισθανθεί και να δει την απόσταση που χωρίζει τα τελετουργικά πρότυπα συμπεριφοράς που υιοθετεί από τον αυθορμητισμό του. Του επιτρέπεται επίσης να αντιληφθεί το ρόλο που παίζει σε μια στιγμή ή κατάσταση, καθώς και τις σχέσεις αλληλεπίδρασης που δημιουργούνται μεταξύ των εν ρόλω άλλων. Μπορεί μ' αυτόν τον τρόπο, ν' ανακαλύψει την προσωπικότητά του, να «απελευθερώσει» καταπιεσμένες συγκινήσεις και συναισθήματα και ν' αποκτήσει πλαστικότητα στη συμπεριφορά του (Παπαστάμου, 2006; Ρήγα, 2009). Μέσα απ' το ψυχόδραμα επίσης, το άτομο βρίσκει διέξοδο από την παθητικότητα και την καθήλωση στη θέση του θεατή, χάνοντας έτσι την αυθεντικότητά του και τη δυνατότητα να εκφραστεί και να «καθαριστεί». Φαινόμενα που παρατηρούμε ιδιαίτερα στη σύγχρονη εποχή. Ο Moreno διέκρινε την ανάγκη του ανθρώπου να δράσει και να εκφράσει τη μοναδικότητά του (Παντελή, 2001).

Είναι σημαντική και η κατανόηση πως η πραγματικότητα που ζούμε, μπορεί να μην ταυτίζεται με αυτήν των άλλων και αυτό αποτελεί διαπροσωπικής πάλης και διαμάχης. Για ν' αποφύγουμε τον πόνο αυτών των παραλλαγών της πραγματικότητας, είναι σημαντικό να διατηρούμε την επίγνωση πως αυτό που αντιμετωπίζουμε είναι η «υποκειμενική μας αντίληψη» αυτών των πραγματικοτήτων. Η αντίληψη αυτή αλλάζει κι επαναξιολογείται υπό το φως νέων ανακαλύψεων. Κάθε πτυχή επίσης του εαυτού μας πιθανό να έχει διαφορετική «υποκειμενική αντίληψη». Η ανακάλυψη καινούργιων πλευρών ή ρόλων στον εαυτό μας και τους άλλους, επιφέρει αυτήν την αλλαγή ή μετάθεση σε άλλη θέση προσέγγισης (Marp & Holmes, 2002). Ο Moreno πρότεινε, πως μόνο αν μάθουμε να βλέπουμε τον εαυτό μας μέσα από τα μάτια των

άλλων, κι αυτοί απ' τα δικά μας, θα καταφέρουμε να γνωριστούμε πραγματικά (Κρασανάκης, 2001).

Το ψυχόγραμμα λοιπόν, έχει δύο όψεις. Από τη μία λειτουργεί θεραπευτικά μέσα από την «κάθαρση» που βιώνει το υποκείμενο, συνειδητοποιώντας τα συναισθήματά του και το νόημα των συμπεριφορών του, έναντι των άλλων. Ταυτόχρονα απελευθερώνεται από τις εσωτερικές συγκρούσεις. Από την άλλη, λειτουργεί παιδαγωγικά, καθώς το άτομο καλείται να προσαρμοστεί σε διάφορες καταστάσεις, να «μάθει» νέους ρόλους και στάσεις και να βελτιώσει την ευκαμψία της συμπεριφοράς του (Παπαστάμου, 2006). Ο Moreno υποστήριζε πως το παιδί από μικρό πρέπει να χρησιμοποιεί τον αυθορμητισμό του (Ρήγα, 2009).

### **3.4 Η Θεωρία των ρόλων του Moreno**

Η λέξη «ρόλος» έχει τις ετυμολογικές της ρίζες στην αρχαία γαλλική γλώσσα και προέκυψε από τη λατινική λέξη “rotula”. Στην αρχαία Ελλάδα και στην αρχαία Ρώμη, τα λόγια των θεατρικών χαρακτήρων ήταν γραμμένα σε ρολά χαρτιού, τα οποία διαβάζονταν από τους υποβολείς στους ηθοποιούς που προσπαθούσαν να απομνημονεύσουν τα λόγια τους. Έτσι η καταγωγή της έννοιας «ρόλος» δεν είναι ούτε κοινωνιολογική ούτε ψυχιατρική. Η λέξη «ρόλος» ενσωματώθηκε στο επιστημονικό λεξικό μέσω του δράματος. Ο ρόλος είναι η λειτουργική μορφή που παίρνει το άτομο σε μια συγκεκριμένη στιγμή, όταν αντιδρά σε μια συγκεκριμένη στιγμή και κατάσταση, στην οποία συμμετέχουν άλλα άτομα και αντικείμενα (Moreno, 1946 ο.π. Marp & Holmes, 2002).

Ο Moreno χώρισε τους ρόλους σε τέσσερις βασικές κατηγορίες. Αρχικά, στους Ψυχοσωματικούς ρόλους, που υιοθετεί το νεογέννητο όταν καταφέρνει ν' αποκτήσει τον έλεγχο του σώματός του (π.χ. αυτού που τρώει, αυτού που κοιμάται). Η μητέρα παίζει το ρόλο του «βοηθητικού εγώ» και μέσα από αυτήν τη σχέση το παιδί σταδιακά διαχωρίζει το εγώ του. Οι φανταστικοί και ψυχοδραματιστικοί ρόλοι, υιοθετούνται την εποχή που τελειώνει η βρεφική περίοδος και το παιδί αρχίζει το παίξιμο ρόλων, έξω απ' το εγώ του (π.χ. μάγισσες, ζώα, αντικείμενα). Με την ωρίμανση οι φανταστικοί ρόλοι υποχωρούν, αλλά ποτέ δε διαγράφονται εντελώς. Ένας ενήλικας ζει μια διπλή ζωή, στον κόσμο της πραγματικότητας και της φαντασίας. Μέσα από το ψυχόγραμμα, επιτρέπεται στο άτομο να κινείται στις δύο αυτές σφαίρες. Η Τρίτη κατηγορία ρόλων είναι αυτή των Κοινωνικών ρόλων, που περιγράφουν τις κοινωνικές σχέσεις με τους ανθρώπους γύρω μας. Τέλος, είναι οι

Πολιτισμικού ρόλοι, που αποτελούν τους Κοινωνικούς ρόλους που διαφοροποιούν τη μία ομάδα από την άλλη (π.χ. ο ρόλος του θεραπευτή στη δυτική βιομηχανική κοινωνία και σε μια αφρικάνικη φυλή). Σύμφωνα με το Moreno, ο κάθε άνθρωπος δημιουργεί μια γενικευμένη εικόνα γι' αυτούς τους ρόλους, που βασίζεται σε προσωπικές εμπειρίες και στόχους, σε συνδυασμό με τις συνισταμένες της κοινωνικής και πολιτισμικής ομάδας στην οποία ανήκει (Παντελή, 2001).

Ο Dalmino Bustas (1994 ο.π. Marg & Holmes, 2002), Αργεντινός ψυχοδραματιστής, ανέπτυξε τη θεωρία του Moreno, εισάγοντας την έννοια του «συμπλέγματος ρόλων». Αναφέρει ότι υπάρχουν τρία συμπλέγματα ρόλων. Καταρχάς, οι πρωταρχικοί ρόλοι ή Σύμπλεγμα Ένα, που χαρακτηρίζονται από μια παθητική- εξαρτώμενη δυναμική και μαθαίνονται σε σχέση με τη μητρική φιγούρα. Οι ρόλοι στο Σύμπλεγμα Δύο έχουν να κάνουν με την επιτέλεση ενεργών ρόλων, μέσα από την εργασία, την αυτοπεποίθηση, την ικανότητα να επιτυγχάνουμε και να ασκούμε εξουσία. Οι ρόλοι αυτοί προϋποθέτουν την ισχύ της αυτονομίας και της δραστηριότητας και μαθαίνονται κυρίως μέσω της σχέσης με την πατρική φιγούρα. Τέλος, το πρωτότυπο του Συμπλέγματος Τρία, είναι η αδελφική σχέση, όπου το άτομο μαθαίνει να παίζει, να συναγωνίζεται, να ανταγωνίζεται και να μοιράζεται.

Μέσω της ανάπτυξης αυτών των ρόλων και της διερεύνησης του ρεπερτορίου τους, δηλαδή του συνόλου των ρόλων που το άτομο μπορεί να χειριστεί επαρκώς, το άτομο αναπτύσσει τον εαυτό του. Όλοι έχουμε βιώσει κατά την εξελικτική μας πορεία καταχρήσεις, ελλείψεις ή αποτυχίες των άλλων απέναντί μας, που μας άφησαν πληγές. Η ταξινόμηση των ρόλων μας σύμφωνα με συμπλέγματα και η αναγνώριση των ανεπαρκειών μας, μπορούν να μας βοηθήσουν να προχωρήσουμε από μεταβιβαστικές σχέσεις, σε σχέσεις τύπου «τήλε». Σχέσεις δηλαδή, όπου τα άτομα βιώνουν συναισθήματα, τα οποία μοιράζονται και εκφράζονται μέσω αυθεντικών εδώ και τώρα ανταλλαγών κι επαφών. Η αξιολόγηση του ρόλου είναι ένα αναπόσπαστο κομμάτι αυτής της αλλαγής (Marg & Holmes, 2002).

Το ψυχόδραμα βασίζεται στην έννοια των ρόλων, την ανάληψη ρόλων (role training) και της εκπαίδευσης στο ρόλο (role training). Κατά το Moreno, το άτομο είναι ένας ηθοποιός που προοδευτικά υιοθετεί και δημιουργεί ρόλους αναγκαίους για την επιβίωσή του. Αρχικά υιοθετεί προσωπικούς ρόλους (private) που διαμορφώνονται με βάση τους συνολικούς ρόλους που παίζονται στο περιβάλλον. Όσο το άτομο μεγαλώνει κι αντιμετωπίζει τις προκλήσεις της ζωής, οι ρόλοι αλλάζουν και αναπτύσσονται καινούργιοι, που μπορεί να είναι λειτουργικοί ή και όχι.

Τελικά το κάθε άτομο αποκτά ένα ρεπερτόριο από ρόλους, οι οποίοι εν μέρει σκιαγραφούν την προσωπικότητά του (Παντελή, 2001). Ο Moreno πίστευε επίσης, ότι ο καθένας από εμάς έχει τρία συστατικά μέσα του το «Σκηνοθέτη», τον «Ηθοποιό» και τον «Παρατηρητή». Ο «Σκηνοθέτης» μας λέει τι να κάνουμε, ο «ηθοποιός» το κάνει και ο «παρατηρητής/ επικριτής» καταγράφει και κρίνει το τι συνέβη. Ο τελευταίος δεν μπορεί όμως να λειτουργήσει αν ο ηθοποιός δεν του επιτρέπει να πάρει μέρος, αν δεν του αφήσει το περιθώριο. Όταν ο ηθοποιός πρωτοστατεί, οι άλλοι δύο κάνουν πίσω (Marp & Holmes, 2002).

Ο Moreno υποστήριζε πως οι ρόλοι προϋπάρχουν και το άτομο παίρνει το ρόλο όπως τον αντιλαμβάνεται να εκφράζεται από ένα άλλο άτομο- πρότυπο. Οι ρόλοι μαθαίνονται και μπορούν να επανεξεταστούν, να εγκαταλειφθούν, να χαθούν, να μετατραπούν και να επαναπροσδιοριστούν (Marp & Holmes, 2002). Επίσης, έβλεπε τους ρόλους ν' αλληλεπιδρούν και να έχουν αντι-ρόλους, ρόλους δηλαδή που υπάρχουν μόνο σε σχέση με άλλους. Η φιλοσοφία του Moreno υποστηρίζει πως ο κεντρικός πυρήνας είναι η σχέση, όχι ο εαυτός. Κανένας δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον άλλον. Είμαστε μαζί κι από κοινού υπεύθυνοι ο ένας για τον άλλον και για τις πράξεις του ενός και του άλλου (Marp & Holmes, 2002).

Θεωρούσε πως όσο περισσότερους ρόλους κατέχει το άτομο, τόσο καλύτερη είναι η ποιότητα ζωής του. Το ψυχόδραμα στοχεύει να επεκτείνει τους ρόλους που ήδη υπάρχουν, να δημιουργήσει καινούργιους και να επαναξιολογήσει την αντίληψη του ατόμου για τους ρόλους του, παλιούς και νέους. Για να το κάνει αυτό πρέπει να εξετάσει πώς δημιουργήθηκαν και το σημείο απ' όπου ξεκίνησαν (Marp & Holmes, 2002). Ο Bennett (1977 ο.π. Marp & Holmes, 2002) μας λέει πως η εκτέλεση ενός ρόλου απαιτεί: γνώση, σχετικά με αυτό που προσδοκάται, δεξιότητες που απαιτούνται και κίνητρο για να τον αναλάβει. Το ψυχόδραμα επιτρέπει εμπειρική γνώση και για τα τρία.

Οι ρόλοι που παίζουμε ή έχουμε ανάγκη να παίζουμε και δεν παίζουμε, μπορεί να έχει αντίκτυπο στην ευημερία μας. Η σκέψη ότι είμαστε ηθοποιοί που βελτιωνόμαστε πάνω στη σκηνή της ζωής μας βοηθάει διότι, καθώς βελτιωνόμαστε, μπορούμε να παρατηρήσουμε αν αλληλεπιδρούμε παραγωγικά ή αντιπαραγωγικά. Όσο εμπλέκουμε τους εαυτούς μας σε αυτήν τη διαδικασία επίγνωσης, ο αυθορμητισμός και η δημιουργικότητα βελτιώνονται. Ο Moreno δέχεται όμως και την ύπαρξη του «πραγματικού εαυτού». Καθώς η φράση που άκουγε συχνά από τους θεραπευόμενούς του, ήταν «θέλω να είμαι μόνο ο εαυτός μου», μπήκε στη διαδικασία

ν' αναρωτηθεί τι σημαίνει για τον καθένα να «είναι ο εαυτός του» κι αν υπάρχει «αληθινός και ψεύτικος εαυτός» (Moreno, 1965 ο.π. Marp & Holmes, 2002). Πίστευε πως ο αυθορμητισμός και η δημιουργικότητα είναι οι ακρογωνιαίοι λίθοι της ανθρώπινης ύπαρξης και περιέγραψε το ψυχόδραμα ως «μια επιστημονική εξερεύνηση της αλήθειας διαμέσου της δραματικής μεθόδου» (Moreno, 1953 ο.π. Marp & Holmes, 2002).

### **3.5 Δραματοθεραπεία, ρόλος και Δραματουργική μεταφορά**

Τα έργα του Goffman και του Mead έχουν ασκήσει μεγάλη επιρροή στον τρόπο με τον οποίο η δραματοθεραπεία προσεγγίζει το ρόλο. Σύμφωνα με το Mead, ο εαυτός αναπτύσσεται μέσα από την κοινωνική συνδιαλλαγή. Η ταυτότητα κατασκευάζεται μέσω των ρόλων που το άτομο εκτελεί σε διάφορα πλαίσια (Jones, 2003). Στο έργο του ο Goffman, όπως είδαμε, χρησιμοποιεί το θέατρο ως μεταφορά για να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε πώς σχετίζονται ο εαυτός, ο ρόλος κι ο άλλος. Μια χαρακτηριστική φράση της κοινωνιολόγου Susan Wiltshire (1982 ο.π. Jones, 2003) λέει: «τα σώματα που η βιολογία ονομάζει ανθρώπινα διδάσκονται τον τρόπο να γίνουν άνθρωποι, μαθαίνοντας να κάνουν αυτά που κάνουν ήδη οι άλλοι γύρω τους. Το σώμα που μαθαίνει, ενσωματώνει το πρότυπο μέσω της μίμησης»

Ο Landy, δραματοθεραπευτής, έχει περιγράψει το ρόλο ως «το εμπεριέχων των σκέψεων και των συναισθημάτων που νιώθουμε για τον εαυτό μας και τους άλλους. Μια βασική μονάδα συγκρότησης της προσωπικότητας». Κάθε ρόλος έχει συγκεκριμένες ιδιότητες και ο εαυτός ενός ατόμου είναι ένα άθροισμα ρόλων (1994 ο.π. Jones, 2003). Το σύνολο των αλληλοσυνδεόμενων ρόλων που εκτελούμε μας δίνουν μια αίσθηση του ποιοι είμαστε. Οι ρόλοι που παίζουν οι άλλοι αποτελούν έναν τρόπο κατανόησης του ποιοι είναι. Επίσης, οι άνθρωποι σχετίζονται μεταξύ τους μέσα από τους ρόλους που παίζουν.

Στη δραματοθεραπεία ο ρόλος χρησιμοποιείται για να περιγράψει είτε ένα «καλούπι» ταυτότητας ή προσωπικότητας που μπορεί ένα άτομο να υιοθετήσει, είτε διαφορετικές πτυχές της προσωπικότητας του θεραπευομένου, που φέρει συνολικά στη ζωή του. Η χρήση του ρόλου στη δραματοθεραπεία ξεκινά από την υπόθεση πως ο εαυτός μπορεί να υιοθετήσει διάφορες επινοημένες ταυτότητες και αυτός ο επινοημένος εαυτός μπορεί να εκδραματιστεί (Jones, 2003). Ο Schechner αναφέρεται στην ικανότητά μας να υιοθετούμε ρόλους με την εξής άποψη: «ο άνθρωπος είναι ο μόνος μεταξύ των ζώων που είναι ικανός να φέρει και να εκφράζει πολλαπλές και

αμφιθυμικές ταυτότητες την ίδια στιγμή. Με την εκδραμάτιση του εαυτού, μας δίνεται η δυνατότητα να προβαίνουμε σε έναν αναστοχασμό σε σχέση με τις εν λόγω ταυτότητες κι εκφράζουμε τον εαυτό μας μέσα από αυτές» (Jones, 2003).

Η ικανότητα υιοθέτησης μιας διαφορετικής προσωπικότητας συνδέεται συχνά με αναταραχή ή το αίσθημα της παραβίασης. Όταν ο ρόλος μεταβάλλεται, είτε στη ζωή, είτε στη δραματοθεραπεία και το θέατρο, ακολουθεί σύγχυση. Το άτομο δε θεωρεί πως διαθέτει τα χαρακτηριστικά που του αποδίδονται. Σε μικρό ή μεγάλο βαθμό έχει αλλάξει η προσωπικότητά του και το άτομο αντιστέκεται σ' αυτήν την αλλαγή και τη γνωστική ασυμφωνία που ακολουθεί. Είναι μια εμπειρία έξω από το συνηθισμένο πλαίσιο εντός του οποίου ένα άτομο αναγνωρίζεται από τους άλλους κι αναγνωρίζει τον ίδιο του τον εαυτό. Η συνοχή του ατομικού κοινωνικού ρόλου και η σύνδεσή του με άλλους ρόλους είναι ζωτικής σημασίας, τόσο για τη λειτουργία της κοινωνίας, όσο και την υγεία του ατόμου (Jones, 2003).

Η ενσάρκωση ρόλων όμως οδηγεί στην ανάπτυξη κοινωνικών και ψυχολογικών διεργασιών. Μπορεί ν' αποτελέσει την αφετηρία για την ανάπτυξη κοινωνικών και γνωστικών δεξιοτήτων και ορθής σκέψης. Προάγεται επίσης η δημιουργική διερεύνηση της πραγματικότητας και η αντιμετώπιση των προβλημάτων της ζωής. Στη δραματοθεραπεία ειδικότερα, η προσωρινή αλλαγή της ταυτότητας επιτρέπει ιδιαίτερες ελευθερίες και μεταβάλλει την εμπειρία σε σχέση με τον εαυτό και τους άλλους, κατά τρόπο που θεωρείται πως βοηθά να προκληθεί η διαφορά και η αλλαγή (Jones, 2003).

### **3.6 Συστημική Ψυχολογία και Θεραπεία Gestalt**

Στη θεωρία της Συστημικής προσέγγισης στην Ψυχολογία, μπορεί κανείς να εντοπίσει σημεία ταύτισης με τη Δραματουργική προσέγγιση των ρόλων που μελετάμε. Η Συστημική Ψυχολογία προσεγγίζει ολιστικά το άτομο και διερευνά το πλαίσιό του. Θεωρεί πως το άτομο εντάσσεται σ' έναν αριθμό πλαισίων και συμμετέχει σε διάφορα συστήματα. Σε κάθε σύστημα υπάρχει ένας κύκλος συνεχών αλληλεπιδράσεων μεταξύ όλων των ενοτήτων και προς όλες τις κατευθύνσεις. Η συμπεριφορά και οι στάσεις κάθε μέλους καθορίζει τη συμπεριφορά και τις στάσεις των υπολοίπων. Η Virginia Satir (1989 ο.π. Γιοβαζολιάς, 2010) παρομοιάζει τη λειτουργία του κάθε συστήματος με τη λειτουργία ενός puzzle. Κάθε κομμάτι του συμπληρώνει την όλη εικόνα. Αν ένα κομμάτι αλλάξει, προστεθεί ή αφαιρεθεί, για να συμπληρωθεί ξανά η εικόνα θα πρέπει να προσαρμοστούν τα υπόλοιπα. Αν επίσης

αλλάζει το πλαίσιο ενός ατόμου, αλλάζουν οι στάσεις και η συμπεριφορά του. Καθοριστικές είναι και οι προσδοκίες του πλαισίου.

Κάθε σύστημα λοιπόν, σύμφωνα με τη Συστημική, καθορίζει μ' έναν ασυνείδητο τρόπο, διαφορετικούς ρόλους για τα μέλη του. Αυτό έχει ως συνέπεια, η συμπεριφορά των μελών να είναι σ' ένα βαθμό αποτέλεσμα του ρόλου που τους δίνεται. Ο John Byng-Hall (1995 ο.π. Γιοβαζολιάς, 2010), ονομάζει τις συμπεριφορές αυτές «οικογενειακά σενάρια», δανειζόμενος τον όρο από το θέατρο, για να δείξει ακριβώς αυτό το δοτό χαρακτήρα της συμπεριφοράς αυτής. Οι ρόλοι αυτοί είναι συμπληρωματικοί μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει πως εμμένοντας κάθε μέλος στο ρόλο του, επιτυγχάνεται η ισορροπία του συστήματος, έστω κι αν αυτό το σύστημα είναι δυσλειτουργικό και προβληματικό (Γιοβαζολιάς, 2010).

Στη θεωρία της Συστημικής βρίσκουμε σημεία συμφωνίας με τη θεωρία για τις «μεμβράνες αλληλεπίδρασης» του και την κατανομή των ρόλων του Goffman. Η Συστημική δέχεται τον ενεργητικό ρόλο των μελών του συστήματος ν' αναλάβουν ρόλους και να εμμείνουν σ' αυτούς. Δέχεται όμως επίσης το ενδεχόμενο κάποιο άτομο να «εγκλωβιστεί» σ' ένα ρόλο ενός δυσλειτουργικού συστήματος ή σ' ένα ρόλο που δεν του αρέσει.

Οι θεραπευτές Gestalt επίσης, υποστηρίζοντας τη θεραπευτικότητα του δράματος, χρησιμοποιούν το role playing κατά κόρον για να επιτύχουν τους θεραπευτικούς τους σκοπούς. Ένα παράδειγμα είναι η γνωστότερη τεχνική της θεραπείας Gestalt, αυτή της «άδειας καρέκλας». Με την άσκηση αυτή το άτομο αναλαμβάνει ρόλους που έχει απαρνηθεί και ρόλους άλλων που έχουμε ανάγκη να μας κατανοήσουν. Ο θεραπευόμενος κάθεται απέναντι σε μια άδεια καρέκλα, με την οποία διεξάγει ένα συναισθηματικό διάλογο. Η άδεια καρέκλα αντιπροσωπεύει κάποια πλευρά της προσωπικότητάς του ή κάποιο σημαντικό πρόσωπο της ζωής του. Απευθύνεται σε αυτήν και στη συνέχεια αλλάζει καρέκλα (O' Leary, 1995).

Επιπλέον, η ψυχοθεραπεία Gestalt αντιμετωπίζει τον άνθρωπο ως ένα «όλον» που αλληλεπιδρά διαρκώς με το περιβάλλον μέσα στις κοινωνικές και ψυχικές τους διαστάσεις, δημιουργώντας έτσι ένα ενοποιημένο πεδίο. Η έννοια του πεδίου, διαφέρει με αυτήν του συστήματος και αναφέρεται σε μια αδιάκοπη «διαδικασία» συσχετισμού (Perls, Hefferline, & Goodman, 1951 ο.π. O' Leary, 1995). Επίσης δέχεται τον «Εαυτό» ως ένα σύστημα επαφών την κάθε στιγμή, που δημιουργείται διαρκώς σε μια συνεχή διαδικασία (Meyer, 1997 ο.π. O' Leary, 1995) κι επικεντρώνεται στο «εδώ και στο τώρα», όπως περίπου συμβαίνει και στο θέατρο.

## 4. Εαυτός και Ψυχανάλυση

### 4.1. Ψυχαναλυτικές Θεωρίες για την προσωπικότητα

Στις συνεντεύξεις του ερευνητικού μέρους της εργασίας, περιγράφηκε από τους συμμετέχοντες το πώς εμπλέκεται ο εαυτός στην ενασχόλησή τους με το θέατρο. Αναδύθηκε λοιπόν η ανάγκη να αναφερθούν κάποιες ψυχαναλυτικές θεωρίες που ερμηνεύουν το εγώ, με έμφαση στη «Θεωρία του Εαυτού» του Kohut, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη μελέτη των συμπτωμάτων της ναρκισσιστικής διαταραχής προσωπικότητας.

Το 1923 με την έκδοση του έργου του «The Ego and the Id», ο Freud εισήγαγε το δομικό μοντέλο της προσωπικότητας. Δόμησε την προσωπικότητα σε τρία μέρη χρησιμοποιώντας τους όρους «εκείνο», «εγώ» και «υπερεγώ». Ως «Εκείνο» ονομάστηκε το τμήμα της ψυχής που εμπεριέχει πρωτόγονες ενορμήσεις, επιθυμίες που γεννήθηκαν πριν την ανάπτυξη της λογικής σκέψης, ένα συνδυασμό επιθυμίας-φόβου και διάφορες φαντασιώσεις. Είναι λοιπόν το ασυνείδητο και αναζητά μονίμως την άμεση ικανοποίηση των αιτημάτων του. Το «Εγώ» εξελίσσεται ακατάπαυστα σε όλη τη διάρκεια της ζωής, αλλά η ανάπτυξή του είναι περισσότερο ραγδαία κατά την παιδική ηλικία. Λειτουργεί σύμφωνα με την «αρχή της πραγματικότητας» και μεσολαβεί ανάμεσα στις απαιτήσεις του εκείνο και τους περιορισμούς που θέτει η πραγματικότητα και η ηθική. Έχει τόσο συνειδητές όσο κι ασυνείδητες πλευρές και πολλαπλές λειτουργίες. Τέλος το «Υπερεγώ» είναι το τμήμα που επιτηρεί, επιβραβεύει και ασκεί κριτική στον εαυτό, κυρίως από μια ηθική οπτική, στηριζόμενο στις αξίες της κοινωνίας και του πλαισίου (Mc Williams, 2000).

Στη συνέχεια, ο Heinz Hartman (1934, 1964 ο.π. Bateman & Holmes, 1998) αμφισβήτησε τη δομική θεωρία ιδρύοντας την «Ψυχολογία του Εγώ». Αντιλαμβάνεται το εγώ να βρίσκεται εν μέρει εκτός της περιοχής σύγκρουσης κι επομένως, ικανό να αλληλεπιδρά με τον εξωτερικό κόσμο, απαλλαγμένο από εσωτερικές συγκρούσεις. Η σφαίρα αυτή του εγώ αναπτύσσεται ανεξάρτητα και εξελίσσεται όταν οι περιβαλλοντικές συνθήκες είναι ευνοϊκές, Το εγώ περιλαμβάνει λειτουργίες όπως η σκέψη, η αντίληψη, η γλώσσα, η μάθηση και η μνήμη. Η ανάπτυξη αυτών των πλευρών της προσωπικότητας επηρεάζει τον τρόπο που βιώνεται η ευχαρίστηση. Δεν προκύπτει δηλαδή μόνο από την ικανοποίηση των



ενορμητικών επιθυμιών αλλά εξαρτάται κι από τις καλές εμπειρίες που προσφέρει η εξωτερική πραγματικότητα. Είχε επίσης την άποψη ότι οι μηχανισμοί άμυνας δεν αντιστοιχούν μόνο στους κινδύνους που πηγάζουν από το εσωτερικό του ψυχισμού αλλά και στους κινδύνους που πηγάζουν από τον εξωτερικό κόσμο. Αλλά και η Anna Freud (1936 ο.π. Bateman & Holmes, 1998) τόνισε τη σημασία των σχέσεων του εγώ με τον εξωτερικό κόσμο και με τις φυσιολογικές και προσαρμοστικές πλευρές της προσωπικότητας. Η «Ψυχολογία του Εγώ συνέβαλε στην ανάπτυξη της «Ψυχολογίας του Εαυτού», του Kohut, όπου το εγώ παίρνει την έννοια της αναπαράστασης του εγώ.

Η θεωρία του Kohut αντιπροσώπευε τη μετατόπιση του κέντρου βάρους από την οπτική της ματαιωθείσας ενορμητικής απόλαυσης, στο ενδιαφέρον για την ολοκλήρωση του εαυτού. Παρουσίασε τον άνθρωπο να παλεύει τόσο με τα προβλήματα εσωτερική ενότητας, όσο και για την ίδια την ακεραιότητα του εαυτού. Έχει τις ρίζες της στο ψυχαναλυτικά αιρετικό μοντέλο των διαπροσωπικών σχέσεων του Sullivan. Το διαπροσωπικό μοντέλο δίνει έμφαση στην αλληλεπίδραση μητέρας-παιδιού, η οποία θεωρείται η βάση για τη μεταγενέστερη ανάπτυξη της προσωπικότητας. Δέχεται επίσης ότι το άγχος δεν προκύπτει εκ των έσω αλλά προκαλείται από εξωτερικά ερεθίσματα, ως αντίδραση στην ψυχική κατάσταση του άλλου. Το παιδί όταν πιθανό να φαντάζεται ότι «ο κακός του εαυτός» προκάλεσε το άγχος στον άλλον (μητέρα) και παρόμοια ο «καλός του εαυτός», που ανακουφίζει από το άγχος, υπάρχει παράλληλα με το «μη εαυτό». Ο «μη εαυτός» αποτελεί αντίδραση σε καταστάσεις βίαιου πανικού. Οι αγχώδεις βιωματικές εμπειρίες υποβάλλονται σε επεξεργασία και διαμορφώνονται σε σταθερές διαπροσωπικές στρατηγικές που στοχεύουν στην εξασφάλιση μιας αίσθησης σταθερότητας. Παραδείγματα τέτοιων στρατηγικών είναι τάσεις αποφυγής, ανικανότητα συγκέντρωσης της προσοχής, συστηματικά εσφαλμένης αναπαράστασης κτλ. Η προσέγγιση αυτή αποτέλεσε μια σαφή αντίδραση κατά του «εσωτερισμού» της ψυχαναλυτικής θεωρίας (Bateman & Holmes, 1998).

Ο Kohut (1971, 1977 ο.π. Bateman & Holmes, 1998) θεώρησε ότι απαιτείται μια νέα προσέγγιση που θα προχωρούσε πέρα της ανάλυσης του Οιδιπόδειου ώστε να αντιμετωπιστούν αποτελεσματικότερα οι ασθενείς με ναρκισσιστικές διαταραχές προσωπικότητας που αυξάνονται συνεχώς. Επίκεντρο της θεωρίας του κατέστησε τον «εαυτό» και την επίδραση που ασκούν στην ανάπτυξή του η άρνηση, η ματαιώση και η εκπλήρωση των επιθυμιών. Ανέπτυξε την έννοια του «πρωτογενούς ναρκισσισμού»

του Freud θεωρώντας ότι η αγάπη προς τον εαυτό είναι απαραίτητη για την ψυχική υγεία και οι ναρκισσιστικές προσωπικότητες είναι αποτέλεσμα ελλειμμάτων του εαυτού και προκαλούνται από την αποτυχία των γονιών να προσεγγίσουν ενσυναισθηματικά το βρέφος τους.

Πρότεινε την ύπαρξη ενός «τριπολικού» εαυτού, όπου οι αυτο-επιβεβαιωτικές φιλοδοξίες είναι στον ένα πόλο, τα επιτευχθέντα ιδεώδη και οι αξίες στο δεύτερο και οι δεξιότητες και τα ταλέντα στον τρίτο. Παθολογικές καταστάσεις προκύπτουν λόγω διαταραχής ενός από τους τρεις πόλους. Θεωρούσε επίσης πως οι επιθετικές ενορμήσεις είναι δευτερογενείς και οφείλουν την ύπαρξή τους στην ανεπαρκή διαμόρφωση και εδραίωση του εαυτού, κατάσταση που πηγάζει από ελλείψεις ενσυναισθηματικού χαρακτήρα.

Βασικό στοιχείο της Ψυχολογίας του Εαυτού αποτελεί το εαυτο-αντικείμενο. Πρόκειται για την υποκειμενική αίσθηση που έχει κάποιος για μια στηρικτική οικεία σχέση μ' έναν άλλον, του οποίου η ασφαλής παρουσία και το ενδιαφέρον στηρίζουν τον εαυτό. Εαυτο-αντικείμενα είναι καλύτερα να θεωρούνται πλευρές των άλλων, οι οποίες απαιτούνται για την ικανοποίηση των ψυχολογικών αναγκών του εαυτού. Στην Ψυχολογία του εαυτού λοιπόν, το ενδιαφέρον εστιάζεται στην ανάγκη για ενσυναισθηματική και επιβεβαιωτική ανταπόκριση από τους άλλους, σε όλη τη διάρκεια της ζωής (Bateman & Holmes, 1998).

#### **4.2. Ναρκισσισμός και Ψυχολογία του εαυτού**

Στην πορεία μετά την ανάπτυξη της δομικής θεωρίας αναδύθηκε η ανάγκη για τη διατύπωση νέων επιστημολογικών παραδειγμάτων, καθώς δεν μπορούσαν να ερμηνευθούν επαρκώς τα προβλήματα πολλών ασθενών, όπως το γεγονός ότι αισθάνονται κενοί από εσωτερικά συναισθήματα, βιώνουν σύγχυση σε σχέση με τις αξίες και δε βρίσκουν νόημα και προσανατολισμό στη ζωή τους. Επίσης, επιφανειακά μπορεί να έδειχναν πολύ σίγουροι για τον εαυτό τους αλλά εσωτερικά αναζητούν διαρκώς την επιβεβαίωση, θέλοντας να τους αποδέχονται και να τους θαυμάζουν. Εξαιτίας της χρόνιας ανάγκης τους να βλέπουν το είδωλό τους σε εξωτερικές πηγές, τα άτομα αυτά θεωρήθηκαν ναρκισσιστικά, ακόμα κι αν η περίπτωσή τους δεν ταίριαζε με το στερεότυπο του «φαλλικού» ναρκισσιστικού χαρακτήρα. Οι θεραπευτές τέτοιων ασθενών ένιωθαν τότε την εξιδανίκευση, τότε την υποτίμηση, την ανυπομονησία, τον εκνευρισμό και την αίσθηση της ματαιότητας για την έκβαση της θεραπείας. Τα άτομα αυτά ανέφεραν επίσης ότι δε γνώριζαν ποιοι είναι ή τι έχει

πραγματικά σημασία γι' αυτούς, πέρα από την ανάγκη τους να επιβεβαιώνονται για τη δική τους αξία. Δεν ένιωθαν παρά ελάχιστη ευχαρίστηση για τη ζωή τους σχετικά με το ποιοι είναι (Mc Williams, 2000).

Γύρω στη δεκαετία του '60, κάποιοι ψυχαναλυτές περιορίστηκαν στα ήδη υπάρχοντα ψυχοδυναμικά μοντέλα, άλλοι επιχειρήσαν την επινόηση νέων θεωρητικών εννοιών για να κατανοηθεί καλύτερα ο ψυχικός πόνος αυτών των ατόμων, ενώ ο Carl Rogers προχώρησε πέρα από την ψυχαναλυτική παράδοση και ανέπτυξε μια νέα θεωρία και θεραπεία, η οποία ως σήμα κατατεθέν της έχει τον εαυτό του ατόμου και την αυτοεκτίμησή του. Ο Heinz Kohut, όπως αναφέρθηκε, στο πλαίσιο της ψυχανάλυσης, διαμόρφωσε μια νέα θεωρία του εαυτού με κεντρικά θέματα την εξέλιξη του εαυτού, την πιθανή παραμόρφωση που μπορεί να υποστεί και τη θεραπεία του. Έδωσε έμφαση σε διεργασίες όπως η φυσιολογική ανάγκη για εξιδανίκευση και χρησιμοποίησε έννοιες όπως δομή του εαυτού, αναπαραστάσεις εαυτού, νοερές απεικονίσεις του εαυτού, γεγονός που συνέβαλε στην ενίσχυση νέων τρόπων αντίληψης των ασθενών. Επίσης έγινε περισσότερο κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο ένα άτομο εξαρτάται από εσωτερικές διεργασίες για την ανάπτυξη της αυτοεκτίμησής του. Το να στερείται ένα άτομο την ύπαρξη ενός αξιόπιστου Υπερεγώ είναι πηγή πόνου, σύγχυσης και αισθηματική κενότητας (Mc Williams, 2000).

Επηρεασμένος από το έργο του Kohut, ο Goldberg (1970a ο.π. Mc Williams, 2000) διατύπωσε την άποψη ότι οι άμυνες δεν υπάρχουν μόνο για να προστατεύσουν το άτομο από το άγχος, αλλά και για να συγκροτήσουν μια σταθερή, θετικά αξιολογημένη αίσθηση του εαυτού. Ο Philip Slater (1970 ο.π. Mc Williams, 2000) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Στην πραγματικότητα όλα τα γνωρίσματα του χαρακτήρα συνυπάρχουν πάντοτε με τα αντίθετά τους, εάν αυτά τα γνωρίσματα είναι κάπως έντονα. Η δε επίδραση της παραδοσιακής τάσης να ανιχνεύονται τα παράδοξα του χαρακτήρα είναι τόσο μεγάλη όσο και η ψυχολογική αφέλεια για αναγνώριση». Έτσι, οι άνθρωποι για παράδειγμα που αντιμετωπίζουν συγκρούσεις που έχουν σχέση με την εγγύτητα, είναι δυνατόν να αναστατωθούν τόσο απ' την εγγύτητα, όσο κι απ' την απόσταση από τους άλλους. Οι άνθρωποι που λαχταρούν στο μέγιστο την επιτυχία είναι κι εκείνοι που την υπονομεύουν πιο σκληρά. Ένας άνδρας με πολλές σεξουαλικές σχέσεις, έχει περισσότερα κοινά με κάποιον που βιώνει ψυχολογικές συγκρούσεις λόγω της έλλειψης ικανοποιητικής σεξουαλικής ζωής.

Τα άτομα που οι ψυχαναλυτές ονομάζουν ναρκισσιστικά είναι αυτά που η δομή της προσωπικότητάς τους τους επιβάλλει να αντλούν επιβεβαίωση από

παράγοντες έξω από τον εαυτό τους. Όλοι μας έχουμε ναρκισσιστικές ανάγκες και επιδιώκουμε να ζούμε τη ζωή μας με τέτοιο τρόπο, ώστε να λαμβάνουμε θετικά συναισθήματα για τον εαυτό μας και την αποδοχή των ανθρώπων που είναι σημαντικοί για εμάς. Ο παθολογικός ναρκισσισμός ξεκινά όταν το ενδιαφέρον κάποιων ατόμων για τον εαυτό τους ξεπερνάει και αποκλίνει από το φυσιολογικό. Ο Freud δανείστηκε τον όρο από τον ελληνικό μύθο του Νάρκισσου, ενός νέου που ερωτεύτηκε παράφορα την αντανάκλασή του στα νερά μιας λίμνης και πέθανε προσπαθώντας να φτάσει το αντικείμενο του πόθου του. Τα άτομα με ναρκισσιστική οργάνωση της προσωπικότητας εστίαζαν την προσοχή τους στην εικόνα που προβάλλουν προς τα έξω, σε σημείο που είναι πιθανό να αισθανθούν ότι εξαπατούν τους άλλους και δεν μπορούν ν' αγαπήσουν και να αγαπηθούν. Ουσιαστικά νιώθουν ότι κάτι τους λείπει από την εσωτερική τους ζωή. Κάποιοι θεωρητικοί υποστήριζαν πως η ναρκισσιστική παθολογία λειτουργεί σαν μία αντισταθμιστική αίσθηση ενός ατόμου απέναντι στη βίωση πρώιμων απογοητεύσεων στη σχέση τους με τους άλλους (Mc Williams, 2000).

Στις μέρες μας οι ναρκισσιστικοί ασθενείς βιώνουν συχνά το συναίσθημα της υποκειμενικής κενότητας, δηλαδή ανησυχούν ότι δεν «ταιριάζουν» στο περιβάλλον τους και ασχολούνται επίμονα με στοιχεία που παρατηρούνται εύκολα από τους άλλους, όπως η ομορφιά, ο πλούτος και η πολιτική ιδεολογία. Η εικόνα αντικαθιστά την ουσία και η περσόνα όπως λέει ο Jung (1945 ο.π. Mc Williams, 2000), ο εαυτός δηλαδή που ένα άτομο επιδεικνύει στον κόσμο, είναι πιο ζωντανή και πιο αξιόπιστη από το πραγματικό πρόσωπο ενός ατόμου. Τα άτομα που διατρέχουν μεγαλύτερο κίνδυνο είναι συνήθως άτομα ιδιοσυγκρασιακά πιο ευαίσθητα στον τομέα των μη λεκτικών συναισθηματικών μηνυμάτων (Mc Williams, 2000).

Τα βασικά συναισθήματα που βιώνει μια ναρκισσιστική προσωπικότητα είναι η ντροπή και ο φθόνος. Τα άτομα αυτά διακατέχονται από συναισθήματα ντροπής και φόβου ότι θα ντροπιαστούν μπροστά στους άλλους ή αλλιώς ότι θα αποκαλυφθούν οι ανεπάρκειές τους. Ουσιαστικά κινητοποιούνται από την ιδέα ότι η απόκτηση της αυτοεκτίμησής τους θα έρθει με την τελειοποίηση του εαυτού και όχι με την αποδοχή του (Mc Williams, 2000).

Οι αμυντικοί μηχανισμοί που χρησιμοποιούν κυρίως τα άτομα με ναρκισσιστική δομή είναι η εξιδανίκευση και η υποτίμηση. Πρόκειται για μια πρωτογενής αμυντική διεργασία με την οποία ένα βρέφος εξιδανικεύει τα άτομα που τον φροντίζουν και σταδιακά συν τω χρόνω τα απορρίπτει ή τα υποτιμά, σαν ένα

φυσιολογικό βήμα της διεργασίας αποχωρισμού- εξατομίκευσης. Τα άτομα με ναρκισσιστική δομή εξαρτώνται απ' αυτήν την άμυνα και αναζητούν την τελειότητα μέσω της συγχώνευσης με εξιδανικευμένα αντικείμενα. Την εξιδανίκευση αναπόφευκτα διαδέχεται η υποτίμηση και το συναίσθημα της ματαιώσης. Ως ένα βαθμό σε περιόδους όπου κάποιος αισθάνεται ευάλωτος και αβοήθητος, είναι φυσιολογικό να καταφεύγει σε αυτούς τους μηχανισμούς άμυνας. Μερικοί άνθρωποι όμως ζουν όλη τους τη ζωή δημιουργώντας συναισθηματικές σχέσεις οι οποίες χαρακτηρίζονται από επαναλαμβανόμενους κύκλους εξιδανίκευσης και απογοήτευσης, όταν ανακαλύπτουν ότι ο άλλος είναι ένα συνηθισμένο ανθρώπινο πλάσμα.

Οι ψυχολόγοι της θεωρίας του εαυτού, όπως είδαμε, έχουν επινοήσει τον όρο «εαυτο-αντικείμενα», για τα άτομα που μας τροφοδοτούν την αίσθηση της ταυτότητάς μας με την επιβεβαίωση, το θαυμασμό και την αποδοχή τους. Τα άτομα σ' αυτό το ρόλο λειτουργούν σαν τμήμα του ορισμού που δίνει ένα άτομο για τον εαυτό του. Ένα ναρκισσιστικό άτομο βιώνει τα εαυτο-αντικείμενά του πολύ έντονα, ώστε να τα αντιλαμβάνεται σύμφωνα με αυτό που κάνουν γι' αυτούς κι όχι γι' αυτό που είναι. Το κόστος γι' αυτά τα άτομα είναι η υποανάπτυκτη ικανότητά τους να αγαπούν (Mc Williams, 2000).

Ναρκισσιστικά άτομα μπορεί να αναδυθούν από ένα οικογενειακό περιβάλλον όπου δέχονται ένα ιδιαίτερο είδος προσοχής ή λατρείας, στο οποίο η υποστήριξη παρέχεται υπό τη σιωπηρή συνθήκη ότι το παιδί λειτουργεί σαν ναρκισσιστική προέκταση των γονιών και συνεργάζεται για τους ναρκισσιστικούς τους σκοπούς (Mc Williams, 2000).

Τα ναρκισσιστικά άτομα βιώνουν τον εαυτό τους σε δύο πόλους. Στον έναν πόλο βρίσκονται συναισθήματα ντροπής, κενότητας, ασχήμιας και κατωτερότητας και στο δεύτερο αισθήματα υπερηφάνειας, υπεροχής και περιφρόνησης των άλλων. Το μεγαλειώδες και το υποβιβασμένο είναι οι μοναδικές επιλογές που έχουν αυτά τα άτομα για να οργανώσουν την εσωτερική τους εμπειρία (Kernberg, 1975 ο.π. Mc Williams, 2000). Τα άτομα αυτά έχουν σ' ένα βαθμό επίγνωση της ψυχολογικής τους ευθραυστότητας. Αισθάνονται την ταυτότητά τους πολύ ευάλωτη για να αντέξει τις όποιες δοκιμασίες. Φοβούνται ότι θα χάσουν την αυτοεκτίμηση ή τη συνοχή του εαυτού τους και γι' αυτό το λόγο δε δέχονται κριτική. Συνθήκες που διαταράσσουν την αίσθηση της ταυτότητας ενός ατόμου ή τραυματίζουν την αυτοεκτίμησή του, είναι δυνατό να το οδηγήσουν σε ναρκισσιστικές αντιδράσεις, να συμπεριφέρεται

δηλαδή προσωρινά σαν να έχει ναρκισσιστική δομή προσωπικότητας (Mc Williams, 2000).

Τα είδη των ναρκισσιστικών προβλημάτων στις μέρες μας αποτελούν επιδημία. Θα έπρεπε κανείς να εξετάσει την πιθανότητα να ενισχύεται ο ναρκισσισμός των ατόμων από τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης ζωής. Η προβολή της ατομικής επιτυχίας και λάμψης αντικαθιστά τις διακηρύξεις για ισότητα. Επίσης, ο κόσμος μεταβάλλεται ραγδαία, μετακινούμαστε συχνά και σ' όλη μας τη ζωή, τα μέσα εκμεταλλεύονται τις ανασφάλειές μας και τρέφουν τη ματαιοδοξία και την απληστία μας και ο υλισμός καθιστά ανίσχυρες τις εσωτερικές νόρμες που είχαν παγιώσει οι παραδόσεις μας. Στις μαζικές κοινωνίες λοιπόν και σε εποχές ραγδαίας αλλαγής, η άμεση εντύπωση που προκαλεί ένα άτομο στους άλλους, μπορεί να είναι πιο επιτακτική από την τιμιότητα και την ειλικρίνειά του, χαρακτηριστικά που εκτιμώνται σε μικρότερες και πιο σταθερές κοινωνίες, όπου οι άνθρωποι γνωρίζουν καλά ο ένας τον άλλον και κρίνονται και με βάση το παρελθόν τους (Mc Williams, 2000).

Άτομα λοιπόν που επιλέγουν να μεταμορφώνονται συνεχώς αλλάζοντας ταυτότητες και να εκτίθενται σε ένα κοινό εισπράττοντας στη συνέχεια το χειροκρότημα, πώς μπορούν να ερμηνευτούν με βάση τα παραπάνω θεωρητικά στοιχεία; Κι αν η θέση του ηθοποιού στο κοινωνικό σύνολο μαρτυρά όντως χαρακτηριστικά της κοινωνίας, τι συμπεράσματα μπορούμε να βγάλουμε; Στο πέμπτο και τελευταίο μέρος που ακολουθεί, περιγράφεται η διεξαγωγή, η ανάλυση και τα συμπεράσματα της έρευνας για τον ηθοποιό και το βίωμα της ενασχόλησης με το θέατρο.

## **5. Έρευνα για τον ηθοποιό**

*«Ηθοποιός, ό,τι κι αν πεις  
είναι καημός πολύ πικρός  
και στεναγμός πολύ βαθύς.  
Ηθοποιός, είτε μωρός, είτε σοφός  
είμαι κι εγώ, καθώς κι εσύ είσαι παιδί,  
που καρτερεί κάτι να δει..»*

Μάνος Χατζιδάκις

### **5.1. Μεθοδολογία**

Για τη συλλογή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε ημι-δομημένη συνέντευξη (Mason, J., 2003; Robson, C., 2007), η οποία παραχωρήθηκε από 11 άτομα. Χρησιμοποιήθηκε επίσης η μέθοδος της σκόπιμης και ομογενής δειγματοληψίας (Robson, 2007). Το κριτήριο επιλογής των συμμετεχόντων ήταν να ασχολούνται με το θέατρο. Από τις 11 συνεντεύξεις που δόθηκαν, οι 10 μαγνητοφωνήθηκαν, ενώ για την 11<sup>η</sup>, λόγω τεχνικών προβλημάτων, κρατήθηκαν σημειώσεις. Από τους 10, οι 5 ήταν γυναίκες και οι 5 άντρες, ηλικίας από 22 έως 73 ετών. Οι 3 από αυτούς (Σήφης, 22 ετών, Ιωάννα, 23 ετών, Κοραλία, 25 ετών) ασχολούνται ερασιτεχνικά, δεν έχουν δηλαδή φοιτήσει σε δραματική σχολή, οι 2 (Βασίλης, 25 ετών, Ευασία, 23 ετών) είναι σπουδαστές και οι υπόλοιποι (Χρήστος, 35 ετών, Μαρκέλλα, 28 ετών, Τάσος, 41 ετών, Μάριος, 28 ετών, Έλενα, 73 ετών) είναι απόφοιτοι δραματικής σχολής και ενεργοί στο θέατρο.

. Ο στόχος της διαδικασίας συλλογής των δεδομένων ήταν να αφηθούν οι συμμετέχοντες να εκφράσουν τις εμπειρίες τους και τα συναισθήματά τους. Η ημι-δομημένη συνέντευξη διευκόλυνε στο να καθοδηγούν τα άτομα τη διαδικασία και να εμβαθύνουν, μέσα από τις ανοιχτές ερωτήσεις που τους υποβάλλονταν. Οι ερωτήσεις δίνουν έμφαση στην υποκειμενική αντίληψη του κάθε συμμετέχοντα ως προς την τέχνη του θεάτρου, το βίωμα της ενσάρκωσης, τους προβληματισμούς τους και το πώς έχει επιδράσει το θέατρο πάνω τους. Στη συνέχεια οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν με λεπτομέρεια και οι μεταγραφές επαληθεύθηκαν.

## **5.2. Ανάλυση**

Τα δεδομένα αναλύθηκαν χρησιμοποιώντας τη μέθοδο του IPA (Interpretative Phenomenological Analysis) (Smith, J., Flowers, P. & Larkin, P., 2009). Οι μεταγραφές των συνεντεύξεων κωδικοποιήθηκαν με λεπτομέρεια και με στόχο να μελετηθεί η προσπάθεια του κάθε συμμετέχοντα να νοηματοδοτήσει την αντίληψη του βιωματικού του κόσμου. Να κατανοηθεί δηλαδή το πώς είναι μια συγκεκριμένη εμπειρία και πώς κάποιος έδωσε νόημα σ' αυτήν. Στη συνέχεια αναζητήθηκαν πρότυπα στους κώδικες, τα θέματα, τα οποία μετά συγκεντρώθηκαν σε ευρύτερα θέματα. Σε κάθε στάδιο τα πλήρη κείμενα επανεξετάζονταν, ώστε να διασφαλιστεί ότι δεν πετιούνται κάποια θέματα και επεκτείνονται κάποια άλλα.

Κατά την ανάλυση τα δεδομένα συγκεντρώθηκαν σε δύο βασικές θεματικές ενότητες. Η πρώτη αφορά την «υποκριτική ως επάγγελμα» και η δεύτερη αφορά τον «εαυτό μέσα από το θέατρο». Η πρώτη μεγάλη θεματική ενότητα περιλαμβάνει

τέσσερις υποενότητες. Η πρώτη είναι η «εξέλιξη των ατόμων στο επάγγελμα», η μετάβαση δηλαδή από το ερασιτεχνικό στο επαγγελματικό θέατρο, η ανάπτυξη της τεχνικής τους και η εξέλιξη του ρόλου. Η δεύτερη σχετίζεται με την «ανασφάλεια του επαγγέλματος», η τρίτη με το «κύκλωμα του θεάτρου και των δραματικών σχολών» και η τέταρτη με τις «συνεργασίες». Η δεύτερη βασική θεματική ενότητα διαιρείται σε τρεις θεματικές ενότητες, στην «αμφίδρομη σχέση της γνώσης του εαυτού και του εξωτερικού περιβάλλοντος με την υποκριτική δεινότητα», στη θεματική με τίτλο «εαυτός και ναρκισσισμός» και «εαυτός και σχέσεις». Αναλυτικά περιγράφονται παρακάτω.

### **5.2.1. Η υποκριτική ως επάγγελμα**

#### *Εξέλιξη*

Η **ενασχόληση** με το θέατρο περιγράφεται από τους συμμετέχοντες ως μια συνεχώς **εξελισσόμενη διαδικασία**. Έχοντας ως επάγγελμα την υποκριτική, τα άτομα βιώνουν συνεχώς αλλαγές και στοχεύουν στην εξέλιξή τους. Όπως αναφέρουν κάποιοι από τους συμμετέχοντες: «Υπάρχει από πίσω το άγχος.. αν θα έχεις πάει στη δουλειά ένα βήμα παραπέρα.. αν θα αφεθείς κι αν δε θα βάλεις τα ίδια όρια (...) αν θα υπάρξει εξέλιξη», «Μετά από μια πρόβα μπορεί να νιώσεις έκπληκτος με το τι έχεις κάνει (...) Κι αυτό είναι το παν για έναν ηθοποιό (...) Υπάρχουν στιγμές που νιώθεις ότι είσαι στάσιμος, ότι δεν πρόσφες τίποτα (...) κάποια στιγμή συμβαίνει αυτό το κλικ» (Μάριος)/ «Σε όλα υπάρχει ημερομηνία λήξης.. από την άλλη (...) γνωρίζεις συνέχεια διαφορετικούς ανθρώπους, εντελώς διαφορετικές καταστάσεις» (Χρήστος)/ «Συνέχεια γίνονται αλλαγές (...) πάντα σ' εξελίσσει, δεν είναι στατική δουλειά, δεν είναι δουλειά ρουτίνας (...) το εργασιακό περιβάλλον αν θέλεις, είναι πάντα διαφορετικό» (Τάσος)/ «Δεν προλαβαίνεις να βαρεθείς.. Είναι πολύ πιο ενδιαφέρον (...) να κάνεις μια δουλειά και να ξέρεις ότι δε θα κάνεις το ίδιο πράγμα σε όλη σου τη ζωή» (Μαρκέλλα)

Περιγράφηκε επίσης από κάποιους η εξέλιξή τους μέσα στο χώρο και οι αλλαγές που είδαν συν τω χρόνω σε σχέση με την ερμηνεία.

Ένα κομβικό σημείο που αναφέρθηκε σχετίζεται με τη μετάβαση από το **ερασιτεχνικό στο επαγγελματικό θέατρο**. «Υπήρχε τότε μια αθωότητα τότε και μια ματιά πολύ διαφορετική (...) τώρα που δουλεύω επαγγελματικά έχει λίγο ξεχαστεί το να περνάω καλά (...) Υπάρχει μια κούραση κι ένα βάρος πολύ έντονο. Υπάρχει πολύ



μεγάλο το βάρος της ανταπόκρισης και της πρόσληψης απ' το κοινό (...) και της κριτικής», αναφέρει ο Μάριος, ένας νέος ηθοποιός. Κάποιοι ερασιτέχνες ηθοποιοί διστάζουν να κάνουν αυτό το βήμα. «Δεν μπορώ να καταπιεστώ σ' αυτό το πράγμα (...) δεν μπορώ ακόμα να το δω σαν δουλειά (...) χάνει λίγο το λόγο για τον οποίο κάνω θέατρο (...) να περνάω καλά και να αισθάνομαι εγώ καλά» (Ιωάννα)/ «Είναι πάρα πολύ δύσκολο.. χρονοβόρο.. δεν μπορώ να σου πω πόση προσωπική ζωή χρειάζεται να θυσιάσεις (...) θέλει πάρα πολλή αυτοσυγκέντρωση.. πολλή πειθαρχία» (Σήφης).

Φαίνεται επίσης, πως στην αρχή της ενασχόλησής τους με την ερμηνεία, τα άτομα είναι **πιο ευάλωτα**, εμπλέκονται συναισθηματικά και επηρεάζονται περισσότερο από το ρόλο. Στην πορεία περνούν σε μια κατάσταση όπου αρχίζουν ν' αναπτύσσουν άμυνες και να εξελίσσουν την τεχνική τους. «Το ερασιτεχνικό θέατρο είναι όντως πιο αγνό και είσαι πολύ πιο ευάλωτος συναισθηματικά» (Ιωάννα)/ «Ένας σωστός ρόλος δεν πρέπει να σ' αφήνει ανεπηρέαστο. Δηλαδή, τουλάχιστον στο ερασιτεχνικό επίπεδο.. που είμαι εγώ.. Επειδή δεν έχω την τεχνική κατάρτιση.. (...) χρειάζεται να βρίσκω πράγματα από μέσα μου» (Σήφης)/ «Γίνεσαι πιο κονικός. Στην πορεία αρχίζουν και σε αγγίζουν λιγότερα πράγματα (...) Υπάρχει η απομυθοποίηση αλλά ντάξει δε μ' ενοχλεί. Νομίζω με καθησυχάζει κιόλας» (Βασίλης)/ «Η σπουδή (...) έρχεται για να πει στον ηθοποιό ότι.. κοίταζε να δεις (...) η ψυχική σου υγεία δε θα επιζήσει πολύ αν ταυτίζεσαι με το ρόλο» (Ευασία)/ «Όσο πιο νέος είσαι τόσο πιο πολύ πιστεύεις ότι σ' επηρεάζει και μπαίνει στην προσωπική σου ζωή ο ρόλος», «Είναι αυτό που λέμε η πείρα (...) έχεις γνωρίσει πράγματα για τον εαυτό σου.. αποκτάς τη μέθοδό σου.. Στην εξέλιξη των πραγμάτων (...) συνειδητά αφήνεις να σ' επηρεάσουν πράγματα του ρόλου. Μεγαλώνοντας όμως και γνωρίζοντας ότι αυτό είναι ένα μέρος της ζωής σου και όχι όλη σου η ζωή (...) αποκτάς δικλίδες ασφαλείας» (Χρήστος)/ «Όσο πιο μικρός είσαι τόσο πιο δύσκολα τα διαχειρίζεσαι.. όσο περνάει ο χρόνος ανοίγει η σχέση σου με την τεχνικότητα του πράγματος (...) το 'χεις τεσταρημένο, είσαι πιο ασφαλής αν το πράξεις, είναι λιγότερο επώδυνος δρόμος γιατί το έκανες πολύ επώδυνα στο παρελθόν, οπότε πια το 'χεις κερδίσει», «Τα επόμενα χρόνια επέρχεται μια ωριμότητα κι έχεις βρει κλειδιά να το διαχειριστείς (...) κατέχεις τον κώδικα καλύτερα, αρχίζεις και προσγειώνεσαι (...) κι απενοχοποιείσαι» (Τάσος).

Επίσης αναφέρθηκε από κάποιους πως **οι ψυχολογικές ανάγκες** που οδηγούν στην ενασχόληση με την τέχνη του θεάτρου οδηγούν σε μια **καλλιτεχνική αναζήτηση** κι **αποδυναμώνουν**. «Εγώ προσπάθησα να εκφραστώ κατ' αρχάς

ενστικτωδώς και βιωματικά γιατί αυτό με αφορούσε, κι ίσως αυτός ήταν κι ο λόγος που με οδήγησε να κάνω θέατρο, δηλαδή αυτή η ιδιότυπη ψυχανάλυση», «Ξεκινάει απ' αυτήν τη μικρότητα του έχω ένα πρόβλημα κι εγώ είμαι το κέντρο του κόσμου και θέλω να επικοινωνήσω και οπωσδήποτε πρέπει να μ' ακούσεις και μετά αρχίζει κι ανοίγει κι ανακαλύπτεις ένα σύμπαν ολόκληρο εκεί, κι αρχίζει αυτό και εξελίσσεται και περνάει.. παίρνει την πραγματικά πνευματική του υφή, αρχίζεις κι απαλλάσσεσαι σιγά σιγά απ' τα βάρη» (Τάσος)/ «Ήθελα να μάθω περισσότερα για το αντικείμενο πια.. πέρα από τη δική μου τάση να εκτίθεμαι», «Δεν είναι ψυχοθεραπεία το θέατρο.. Δεν είναι αυτός ο σκοπός του (...) Οι λόγοι για τους οποίους είσαι μέσα σε μια σχολή δεν πρέπει να είναι.. η ανταμοιβή που αισθάνεσαι ερμηνεύοντας ένα ρόλο.. προσωπικά.. είναι κάτι άλλο πια» (Βασίλης)/ «Όσο περνάει ο χρόνος, αυτό το πράγμα πάει όλο και πιο πίσω κι αρχίζει να σου εμφανίζεται η αγάπη σου γι' αυτό που κάνεις (...) αρχίζεις κι ανακαλύπτεις την αυτή καθ' αυτή τέχνη (...) Αυτό που ανακαλύπτεις στην αρχή να το κάνεις δύναμη και να πας παρακάτω υποκριτικά» (Ιωάννα).

Η δουλειά μ' ένα **ρόλο** προβάλλεται ως μια συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία. «Ποτέ δε θα το πάω στο επίπεδο που θέλω, τη μέρα που θα το πω θα 'χω τελειώσει σαν άτομο που ασχολείται με το θέατρο» (Σήφης)/ «Δε φτάνεις ποτέ σ' ένα σημείο που λες "το 'χω.. είμαι αυτός!" Δυστυχώς ή ευτυχώς, δεν ξέρω.. γιατί μπορεί να είναι ευτυχώς γιατί συνεχίζεις να το δουλεύεις» (Μαρκέλλα)/ «Μόλις τελείωσε ένιωθα ότι ήθελε ακόμα παραπάνω, να δείξω κι άλλα πράγματα (...) πάντα υπάρχει μια αμφιβολία (...) ακόμα δεν έχω αισθανθεί ούτε ικανοποίηση, ούτε ολοκλήρωση (...) και δεν ξέρω αν ποτέ μπορείς να το νιώσεις αυτό (...) φοβάμαι ότι κι απ' την άλλη καλό θα είναι να νιώθεις ότι έχεις να το πας ακόμα παραπάνω και παραπάνω και παραπάνω» (Μάριος)/ «Ποτέ δεν πρέπει να 'σαι σίγουρος (...) γιατί εκεί το 'χεις χάσει το παιχνίδι» «Στις πρόβες βγαίνουν πολλά πράγματα... ανακαλύπτεις συνεχώς καινούργια πράγματα» (Ευασία)/ «Όσο αυτό δουλεύεται, με άλλο ξεκίνησες, μ' άλλο θα καταλήξεις, αλλάζει» (Κοραλία).

### *Ανασφάλεια επαγγέλματος*

Όπως ήταν αναμενόμενο, το επάγγελμα του ηθοποιού προβάλλεται ως ένα ανασφαλές επάγγελμα, γεγονός που προβληματίζει τόσο τους επαγγελματίες ηθοποιούς, όσο και τους ερασιτέχνες που θα είχαν την επιθυμία ν' ακολουθήσουν αυτό το δρόμο «Το φοβάμαι.. είναι μια επένδυση.. και κατά πάσα πιθανότητα δε θα

εργαστώ ως επαγγελματίας ηθοποιός το ξέρω», «Οι δικοί μου (...) δε θα θέλανε να το δω επαγγελματικά» (Κοραλία)/ «Ο ανταγωνισμός (...) υπάρχουν πάρα πολλοί ηθοποιοί, κάθε χρόνο βγαίνουν χιλιάδες» (Ευασία)/ «Μπήκα στο επάγγελμα, συνάντησα άλλη δυσκολία στον επαγγελματικό χώρο, το να αποδείξεις ότι αξίζεις» (Τάσος)/ «Είναι λίγο ταλαιπωρία, (...) σε καμία περίπτωση δεν είναι δεδομένος αυτός ο χώρος», «Ξέρεις όποιος ασχολείται με το θέατρο αισθάνεται κάποια στιγμή ότι ίσως είναι και το κέντρο του κόσμου, (...) ότι η τέχνη στη χώρα στον κόσμο ολόκληρο.. δεν πάει χωρίς εσένα. Κάποια στιγμή σε όλους.. υπάρχει η στιγμή που καταλαβαίνουν ότι η τέχνη μια χαρά προχωράει χωρίς εσένα», «Για να είσαι εκεί σημαίνει ότι έχεις και τη δύναμη και την περιέργεια και τη διάθεση να κολυμπήσεις (...) με το ζόρι δεν πας (...) κανείς δε σου ζητάει με το ζόρι να μείνεις, θέλει πολύ μεγάλη προσπάθεια να παραμείνεις (...) θέλει και αναζήτηση... προσωπική αναζήτηση» «Ο στόχος είναι ένας βασικά.. η διάρκεια» (Χρήστος)/ «Άγχος, πολύ άγχος (...) χάνεται αυτό το πολύ βασικό της απόλαυσης και μπαίνουν άλλα πράγματα.. Προσωπικά άγχη, προσωπικές φιλοδοξίες (...) και προσωπικής εξέλιξης» (Μάριος).

### *Το κύκλωμα του θεάτρου και των σχολών*

Κάποια άτομα εξέφρασαν προβληματισμούς και συναισθήματα απογοήτευσης, ή και οργής για το κύκλωμα του επαγγελματικού χώρου του θεάτρου. Το περιγράφουν ως υποκριτικό και με έλλειψη παιδείας. «Ποτέ δε μου άρεσε το σταριλίκι, ποτέ δεν επιζήτησα να το παίζω σταρ (...) να ακολουθήσω τις σπουδές μου, να μορφωθώ περισσότερο», «Είναι δύσκολα, δεν έχω πάρει ποτέ επιχορήγηση, δεν ήμουν αυτό, να τρέχω να κάνω δημόσιες σχέσεις.. Δε μου αρέσει η ψευτιά, γι' αυτό αγαπώ το θέατρο» (Ελενα)/ «Είναι το γεγονός των δημοσίων σχέσεων το οποίο δεν το έχω πάρα πολύ, δηλαδή άμα δε σε πάω, δεν μπορώ να 'ρθω να σε γλείφω», «Ένα μεγάλο κομμάτι της δουλειάς αυτής βασίζεται στις δημόσιες σχέσεις.. και με ύπουλους τρόπους, πολύ ύπουλους.. αλλά εγώ δεν το πολυέχω αυτό και είναι κάτι που με τρομάζει.. το αν θα το αντέξω» (Ευασία)/ «Ανήκω στη μερίδα των ηθοποιών που δεν αγαπάει το σινάφι της.. Κι έχω γίνει πολύ εριστική, πολύ κυνική, (...) δεν είμαι διαλλακτική πια (...) δε συμβουλεύω κανέναν να γίνει ηθοποιός (...)», «Οι άνθρωποι που πηγαίνουν και βλέπουν το 2011 θέατρο δε νομίζω ότι.. δυστυχώς.. ευφραίνεται η ψυχή τους.. ή ψυχαγωγούνται (...) Οπότε καθημερινά έχω να κοντραριστώ με το πώς συνεχίζεις να κάνεις κάτι που πιστεύεις ότι είναι πραγματικά άχρηστο», «Αυτό αφορά

(...) τον τρόπο που γίνεται και την έλλειψη παιδείας των συντελεστών (...) Δε θέλω να πέφτω στις μαύρες τρύπες που προσπαθούν να μου δείξουν ότι δεν είναι κάτι τόσο σπουδαίο.. Νομίζω ότι είναι από τα σημαντικότερα πράγματα που μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος για τον εαυτό του και τους άλλους», «Το 'χω στο μυαλό μου σαν κάτι πάρα πολύ ιερό (...) το βρωμίζουν» (Μαρκέλλα)/ «Έχω απογοητευτεί λίγο από τον κλάδο» «Πέφτει το επίπεδο στις σχολές.. δηλαδή στις ιδιωτικές σχολές, είναι πλέον επιχειρήσεις, στις δημόσιες είναι δύσκολο να σε πάρουν» (Κοραλία)/ «(Στο πρώτο έτος της σχολής) η εντύπωση που είχα για τον κόσμο του θεάτρου άλλαξε άρδην (...) βρέθηκα σε μία μικρογραφία της κοινωνίας (...) (στη σχολή) συνάντησα ένα κλίμα φοβερής ανελευθερίας όσον αφορά την έκφραση, πράγμα πολύ οξύμωρο, έτσι;» (Τάσος).

### Συνεργάτες

Κάθε παράσταση είναι μια συλλογική δουλειά, η **συνεργασία μεταξύ συμπαικτών** έχει μεγάλη σημασία και η εμπιστοσύνη που καλλιεργείται είναι πολύ βασική. «Μεγαλύτερη σημασία έχει ο συμπαίκτης σου (...) Βρίσκεις τρόπους να τον εμπιστευέσαι.. κι όταν κατακτιέται αυτή η εμπιστοσύνη είναι.. δεν ξέρω.. ότι καλύτερο μπορεί να σου τύχει.. Δηλαδή, είναι τρομερή ασφάλεια» (Βασίλης)/ «Αισθάνεσαι δημιουργικά, όχι ατομικά αλλά και σε σχέση με τους άλλους, με τους ανθρώπους, αναπτύσσεις πιο ουσιαστικές κουβέντες» (Χρήστος). Κάποια άτομα εκφράζουν προβληματισμούς σε σχέση με τις συνεργασίες: «Η ζωή του ηθοποιού ορίζεται από δύο μεγάλες αντιφάσεις δηλαδή τη συντροφικότητα και τη μοναχικότητα, δηλαδή είσαι συνέχεια ανάμεσα σε ανθρώπους.. εξαρτάσαι άμεσα (...) αλλά είσαι εσύ κι ο εαυτός σου (...) την ώρα που δημιουργείς είσαι εσύ», «Η ευχή και κατάρα αυτού του χώρου είναι ότι.. εξαρτάσαι απόλυτα από άλλους... Δεν μπορείς να κάνεις θέατρο μόνος σου (...) Για να φτάσεις στο σημείο να εκφραστείς πρέπει να συντονιστείς μ' ένα σωρό ανθρώπους», «Είναι αρκετά μοναχικό επάγγελμα, με την έννοια ότι ξέρεις ας πούμε ότι θα συνεργαστείς με κάποιους, με ημερομηνία λήξης... Υπάρχουν πολύ έντονες στιγμές (...) δημιουργείται μια μορφή μικρής κοινωνίας, οικογένειας (...) με τους οποίους, με τους περισσότερους θα χαθείς» (Χρήστος)/ «Οι παραστάσεις είναι λίγο ομαδική δουλειά, μπορεί να χρειαστεί να συνεργαστείς με άτομα που δεν μπορείς» (Κοραλία)/ «Αν δεν μπορεί να υπάρξει επικοινωνία με τους συμπαίκτες σου, είναι πολύ βασικό», «Για μένα το θέατρο είναι κάτι συλλογικό (...) είναι προσωπική εργασία σίγουρα αλλά

όταν χάνεται η μαγεία της ομάδας (...) είναι πολύ άσχημο να παίζεις μόνος σου (...) πρέπει να υπάρχει ένα κοινό.. συναίσθημα, ένας κοινός στόχος» (Ιωάννα) .

Η αρχή του **σκηνοθέτη** επίσης, φαίνεται να είναι απαραίτητη κι αδιαμφισβήτητη: «Ο σκηνοθέτης καλείται να είναι και ψυχοθεραπευτής- ψυχαναλυτής, γιατί πρέπει να βρει πώς θα βοηθήσει τον κάθε ηθοποιό ξεχωριστά να βρει το ρόλο» (Μαρκέλλα) «Είναι καλό να έχεις ένα τρίτο μάτι που να σε καθοδηγεί, να σε κατευθύνει» (Μάριος)/ «Να είσαι ταπεινός (...) γιατί υπάρχουν ιεραρχίες στο θέατρο (...) δεν είναι καθόλου δημοκρατικό (...) όταν γίνεται δουλειά σοβαρή δεν μπορεί να υπάρξει δημοκρατία (...) η συνεργασία είναι δύσκολη όταν δεν υπάρχει αυτή η αρχή που λέμε σκηνοθέτης (...) να σε παρατηρεί και να σε κρίνει (...) είναι και το ανταγωνιστικό στη μέση» (Κοραλία).

### **5.2.2. Ο εαυτός μέσα από το θέατρο**

#### *Αμφίδρομη σχέση γνώσης και υποκριτικής*

Ένα ενδιαφέρον πιθανό εύρημα αφορά το πώς η γνώση του κόσμου, των άλλων ανθρώπων και η αυτογνωσία οδηγεί στη βελτίωση της υποκριτικής δεινότητας των ατόμων κι αντίστροφα, πώς μέσα από το θέατρο ανακαλύπτουν πτυχές του κόσμου και του εαυτού τους.

**Γνώση του κόσμου** Μέσα από το θέατρο δίνεται η ευκαιρία στα άτομα να γνωρίσουν διάφορες καταστάσεις, συναισθήματα, συμπεριφορές και πλαίσια αναπαριστώντας τα: «Να μπορέσω αυτό που δεν κάνω με ταξίδια μου, (...) αυτό που δε θα ζήσω με ανθρώπους να τα ζήσω εκεί πάνω» (Σήφης)/ «Ήμουν ένα πλάσμα που αγαπούσα τα συναισθήματα τα ποικίλα. Γιατί η ζωή είναι ένα θέατρο. Από 'κει ξεκίνησα λοιπόν εγώ, κι άρχισα να σκέφτομαι τι συναισθήματα υπάρχουν διάφορα μέσα στη ζωή (...) κι αυτά άρχισα εγώ να τ' αναπαριστάνω», «Είναι ένα ωραίο επάγγελμα που ζεις σε.. ποικίλα συναισθήματα, ζεις ποικίλες καταστάσεις και δεν πλήττεις.. και είσαι πιο ισορροπημένος, δεν έχεις περιέργεια» (Ελενα)/ «Πάντα με διασκέδαζε η διαδικασία να κάνω άλλα πράγματα, να ντύνομαι κάτι άλλο.. γενικά λένε ότι ο άνθρωπος το 'χει αυτό στο DNA του (...) να ντύνομαι εγώ τα πάντα όσα βλέπω. Με γοήτευε πάρα πολύ αυτό το παιχνίδι», «Αγαπάω τα πάντα γύρω μου (...) ενθουσιάζομαι πάρα πολύ με τον κόσμο, διψάω να μάθω τα πάντα (...) κάτι υπάρχει που με κάνει να θέλω να μπω σ' όλο αυτό», «Γνωρίζεις πάρα πολλά απ' αυτή τη δουλειά. Σε κάνει πιο

μετριόφρων, πιο ταπεινό, γιατί βλέπεις την απεραντοσύνη του κόσμου», «Είναι ένας τεράστιος κόσμος μπροστά μου τον οποίο καλούμαι να εξερευνήσω (...) νιώθω μεγάλη λαχτάρα να τον γνωρίσω» (Ευασία)/ «Ξεκινάς από τη δική σου ματαιοδοξία (...) και φτάνεις ν' αναγνωρίζεις διά βλέμματος ή διά ενέργειας (...) άλλους ανθρώπους», «Αυτό που σε ιντριγκάρει είναι ότι παίρνεις ανθρώπους οι οποίοι δούλεψαν τις ζωές τους με μία ακρότητα, μ' ένα μαγικό μέγεθος, αυτό είναι αποκαλυπτικό» (Τάσος).

Από την άλλη, είναι σημαντικό για ένα άτομο που ασχολείται με το θέατρο να έχει προσλαμβάνουσες και ερεθίσματα, τα οποία λειτουργούν σαν εργαλεία για την τέχνη του. «Ο ηθοποιός βασικά δεν πρέπει να είναι βλάκας (...) δεν είναι ότι παίρνεις το ρόλο και μένεις εκεί. Να παρατηρεί, να διαβάζει άλλα λογοτεχνικά κείμενα, οτιδήποτε» (Μάριος)/ «Ο τρόπος που βλέπω τη ζωή, ο τρόπος που βλέπω τα πράγματα είναι πάρα πολλές φορές από τη σκοπιά του ηθοποιού, του παρατηρητή, του ερευνητή, γιατί ερευνάς τον κόσμο», «Σαν ηθοποιός που είσαι πρέπει να παρατηρείς, να έχεις προσλαμβάνουσες, να έχεις ερεθίσματα», «Να μπορεί να είναι συνέχεια ενημερωμένος για τον κόσμο που ζει. Το θέατρο (...) από τότε που γεννήθηκε (...) προσπαθούσε να μιλήσει στο λαό για τα σύγχρονα» (Ευασία)/ «Ένα τσαγκαρικό κομμάτι research (...) πέταξα τον εαυτό μου.. επέβαλα στον εαυτό μου να συναναστραφεί μ' αυτόν τον περίγυρο που καλούμουν κάθε φορά να εκφράσω.. να μεταφέρω σαν εμπειρία.. οπότε με πήγε σε μονοπάτια πολύ.. ενδιαφέροντα και πολύ περίεργα (...) κι έχω και το άλλοθι της δουλειάς», «Στην υποκριτική χωράει το σύμπαν. Οτιδήποτε σαν δεξιότητα ή δουλειά μπορεί να την κάνεις σε πρώτο χρόνο στην ίδια σου τη ζωή, τη χρειαζόμαστε στην υποκριτική σαν εμπειρία, είναι εργαλείο δουλειάς» (Τάσος).

**Γνώση του εαυτού** Η δημιουργική ενασχόληση με το θέατρο μπορεί να οδηγήσει τα άτομα σε βαθύτερα επίπεδα αυτογνωσίας. «Δεν μπορείς να φανταστείς πόσα μπορείς να διδάξεις εσύ ο ίδιος στον εαυτό σου και τι κρύβεται, πόσα άτομα κρύβονται μέσα σου..» (Σήφης)/ «Γνωρίζω τις δυνατότητες των εκφραστικών μου μέσων, του ίδιου μου του εαυτού. Σιγά σιγά ανακαλύπτω στοιχεία του χαρακτήρα μου» (Χρήστος)/ «Ψάχνω κι εγώ τον εαυτό μου, όπως κι εσύ με την επιστήμη σου» (Ελενα)/ «Είναι πολύ γοητευτικό ότι μπορείς ν' ανακαλύπτεις πράγματα και του χαρακτήρα σου, ή που μπορεί να μην έχεις δηλαδή μπορεί να κάνεις ένα ταξίδι σε πτυχές που δεν υπάρχουν, δεν τις έχεις και θα θελες να δεις πώς είναι να τις έχεις» (Μαρκέλλα)/ «Οι θεατρικές ασκήσεις και το εργαστηριακό κομμάτι (...) αυτή η εκτόνωση.. αυτή η ελευθερία (...) είναι φοβερή (...) έχω σκεφτεί πράγματα που δεν είχα σκεφτεί ποτέ για

μένα.. μ' έχω δει διαφορετικά» (Κοραλία)/ «Η συνεχής τριβή της μεταμόρφωσης, της αλλαγής, της εκάστοτε αλλοότερης ιδιοσυγκρασίας όπου έχει κοινά μονοπάτια με τη δική μου, αυτή η συνεχής εσωτερική αναζήτηση» (Τάσος).

Αντιστρόφως, η εσωτερική αναζήτηση είναι απαραίτητη για έναν ηθοποιό, ώστε να εξελίξει την υποκριτικές του ικανότητες. «Εμείς οι ηθοποιοί, το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνουμε είναι να έχουμε βαθιά επίγνωση το πώς χειριζόμαστε τον εαυτό μας (...) Δουλεύω το ρόλο, σκεπτόμενη εμένα.. γιατί είναι βαθιά εγωιστικό επάγγελμα (...) μπαίνω σε μια κατάσταση παρατήρησης του εαυτού μου» (Μαρκέλλα)/ «(Την επαγγελματική ωριμότητα) την αντιλαμβάνεσαι πάντα σε συνάφεια με την προσωπική ωριμότητα (...) Με το πόσο έχεις αφήσει τον εαυτό σου να διεισδύσει σε δύσκολα μονοπάτια πρώτα απ' όλα δικά σου (...) πόσο έχεις κοπιάσει να τα φέρεις στην επιφάνεια» (Τάσος).

### *Εαυτός και ναρκισσισμός*

Η προσωπικότητα των συμμετεχόντων, όπως σκιαγραφείται μέσα από τις συνεντεύξεις, δείχνει να φέρει πολλά ναρκισσιστικά στοιχεία, ναρκισσιστικές τάσεις κι ανάγκες.

**Ανασφάλεια και άμυνες** Αρχικά, διαφαίνονται κάποιες ανασφάλειες που οδηγούν στην ανάγκη για επικοινωνία, φυγή και προβολή. «Μικρός ήμουν χοντρός (...) από μικρός θυμάμαι να προσπαθώ να προσελκύσω άτομα όχι με την ομορφιά μου που δεν.. κατά την άποψή μου δεν είχα και προσπαθούσα πάντα να κάνω κάτι άλλο», «Είναι λίγο επιδειξία, ψώνιο είναι.. θέλω να 'χω την προσοχή (...) θέλω να με κοιτάνε όλοι και να με θαυμάζουν και να με βρίσκουν όμορφο», «Δε νομίζω πως ένας άνθρωπος που ψάχνεται με οποιοδήποτε είδος τέχνης θέλει να 'ναι είναι καλά στην πραγματικότητα (...) απλά ψάχνει κάπου να κρύψει τον πόνο του και μετά να τον ξαναβγάλει», «Ένας καλός τρόπος να κρύψεις τη μοναξιά σου (...) δεν υπάρχει πόνος τόσος (...) ξεχνιέμαι (...) μου παίρνει το μυαλό απ' τις δυσκολίες», «Να έχω επικοινωνία (...) δεν αντέχω τη μοναξιά καθόλου και η μόνη στιγμή που δε νιώθω μοναξιά είναι (...) όταν είμαι πάνω και παίζω», «Όταν ερμηνεύω ξεχνιέμαι, είναι ναρκωτικό», «Αντιμετωπίζεις πολλά ρε συ, ένα μεγάλο φόβο τον βγάζεις πάνω στη σκηνή και τον αντιμετωπίζεις», «Είσαι και δεν είσαι μετριόφρων», «Μπορεί να είσαι ποντίκι στην πραγματική σου ζωή και λιοντάρι στο θέατρο» (Σήφης)/ «Εφόσον υπάρχει όλη αυτή η ανάγκη να μιλήσεις για πράγματα τα οποία δε μιλάς.. και βρίσκεις μια

αφορμή για να το κάνεις, ε, υπάρχει μια λύτρωση» (Βασίλης)/ «Ψάχνεις ν' ανεβάσεις μια παράσταση σημαίνει ότι έχεις κάτι να πεις», «Το μυαλό σου ουσιαστικά περνάει μια θεραπευτική διαδικασία, δηλαδή είναι εκεί, αφοσιώνεται σε κάτι πολύ έντονα (...) ξεκουράζεσαι απ' όλη αυτήν την καθημερινότητα, απ' όλα τα προβλήματα» (Χρήστος)/ «Είμαι απόλυτη στ' ότι οποιοσδήποτε άνθρωπος αποφασίζει να γίνει ηθοποιός, έχει ένα κομμάτι ναρκισσισμού πιο ανεπτυγμένο απ' τους άλλους ανθρώπους», «Ξαφνικά συνειδητοποιείς ότι είσαι τόσο διαταραγμένη προσωπικότητα που τι αποφασίζεις να κάνεις; Θα γίνω ηθοποιός, θα με βλέπουν οι άλλοι την ώρα που κοιμάμαι, τρώω, χέζω», «Αδυνατώ δηλαδή να πιστέψω πώς ένας άνθρωπος που δεν έχει θέμα με την εικόνα του, δε θεωρεί ότι είναι (...) είτε καλή είτε κακή, είτε οτιδήποτε (...) θα γίνει ηθοποιός», «Ξεπερνάει και τα όρια του ναρκισσισμού. Γίνεσαι διαθέσιμος να σε παρακολουθούν σε οποιαδήποτε δραστηριότητα μπορεί κοινωνικά να είναι ταμπού» «Έχω πόσα ζευγάρια μάτια που με κοιτάνε, κι αυτό μου προκαλεί ευχαρίστηση» «Η δουλειά είναι ψυχοθεραπευτική (...) Βγαίνεις για λίγο από τον εαυτό σου (...) είναι ένα μικρό διάλειμμα σε ότι σου συμβαίνει εκείνη τη στιγμή στην προσωπική σου ζωή (...) ένα ευχάριστο διάλειμμα στη σύγχυση του μυαλού σου» (Μαρκέλλα)/ «Είναι μια ανακούφιση που αισθάνομαι από την καθημερινότητά μου» (Ιωάννα)/ «Σίγουρα είσαι λίγο ψώνιο για να κάνεις αυτή τη δουλειά.. αλλιώς δε θα 'βγαινες πάνω στη σκηνή να σε κοιτάνε χιλιάδες ζευγάρια μάτια» (Ευασία)/ «Αυτή η αναγκαιότητα, δηλαδή τραυματική νεανική ηλικία η οποία έχει διάφορες εναισθησίες, διάφορες ακρότητες να διαχειριστεί και δεν ήξερε πώς να το κάνει.. που σε οδηγεί σε μια υπερέκθεση, γιατί έχεις ανάγκη να επικοινωνήσεις με όσο το δυνατόν περισσότερο κόσμο το πρόβλημά σου (...) ουσιαστικά θέλεις να τον κάνεις κοινωνό στο πρόβλημά σου», «Φιζάρισα πολλά πράγματα (...) μέσω της εκτόνωσης (...) είχα τη δυνατότητα να τα εκφράσω» (Τάσος).

**Έλεγχος και χάσιμο του ελέγχου (ταύτιση)** Ένα βασικό στοιχείο της ναρκισσιστικής συμπεριφοράς έχει να κάνει με τον έλεγχο. Τα άτομα αυτά δείχνουν να **επιδιώκουν τον έλεγχο** της ζωής τους και της εικόνας τους. «Δε μ' αρέσει να ταξιδεύω πάρα πολύ.. με αγχώνει, με τρελαίνει (...) ότι ταξίδια δεν μπορώ να κάνω με το να φεύγω από ένα μέρος, προσπαθώ να τα κάνω μέσα μου», «Άμα χάνω τον έλεγχο τρελαίνομαι, μ' αρέσει ο έλεγχος πάρα πολύ.. στο θέατρο μ' αρέσει να μπορώ να κοντρολάρω τους άλλους» (Σήφης)/ «Για να κάνεις αυτό το πράγμα πρέπει.. ή να είσαι 100% ή να μην το κάνεις καθόλου. Για να ανταποκριθείς στις απαιτήσεις.. που για μένα



πρέπει να 'σαι εκεί 100% πρέπει να υπάρχει μια ψυχοσωματική κατάσταση συγκεκριμένη κι αν δεν την πετύχω σαλτάρω» (Κοραλία).

Το θέατρο τους προσφέρει μια **ασφαλής συνθήκη**, την οποία μπορούν να ελέγξουν. «Όλο αυτό γίνεται σε μια μεγάλη συνθήκη, ενώ η ζωή είναι πολύ πιο δύσκολη απ' αυτό, πολύ πιο περίπλοκη (...) γίνονται όλα σ' ένα μικρό κουτάκι, μέσα σε μια σκηνή ρε παιδί μου.. Η ζωή.. δεν μπορείς να την ελέγξεις (...) είναι σαν να προσπαθείς να σπρώξεις έναν τεράστιο βράχο και το θέατρο αυτόν τον τεράστιο βράχο τον φέρνει έτσι σ' ένα πιο καλό μέγεθος έτσι που να προσπαθήσεις να το ελέγξεις» (Σήφης)/ Επίσης, τους δίνεται η δυνατότητα να εκδηλώνουν συμπεριφορές, αποφεύγοντας το χαρακτηρισμό και μ' αυτόν τον τρόπο να διατηρούν τον έλεγχο της εικόνας τους: «Θα τα ζήσω όλα εκεί (...) στο θέατρο μ' αρέσει πιο πολύ να τα ζω (...) Γιατί δεν έχω τις επιπτώσεις» (Ευασία)

Από την άλλη, περιγράφονται περιστατικά όπου **χάνεται ο έλεγχος**, είτε όταν η ενασχόληση με το θέατρο και τον ήρωα γίνεται εμμονή, είτε όταν χάνεται το όριο ανάμεσα στον ηθοποιό και τον ήρωα που καλείται να ερμηνεύσει. Η ταύτιση αυτή μπορεί κάποιες φορές να τους ανακουφίζει κι άλλες να τους προβληματίζει έντονα. Όταν το θέατρο καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της σκέψης τους, περιγράφεται ως εξής: «Το μυαλό σου είναι συνέχεια εκεί πέρα κι αλλάζει η συμπεριφορά σου, μ' αυτόν τον τρόπο» (Χρήστος)/ «Έχω επηρεαστεί από ρόλους (...) Είναι κάτι που υπάρχει συνέχεια μες' στο μυαλό σου και τουλάχιστον εγώ προσπαθώ να το βάζω στην καθημερινότητά μου» (Μαρκέλλα)/ «Δεν ξέρω ποια είναι τα όρια της δουλειάς (...) με επηρεάζει τόσο πολύ που το φέρνω σπίτι (...) το σκέφτομαι όλη μέρα (...) αγχώνομαι (...) άλλες φορές (...) έχω μια υπερδιέγερση (...) έχω σκεφτεί ας πούμε μήπως δεν είναι τόσο υγιές», «Έχω παρατηρήσει μια μονομανία (...) μου αρέσει ν' ασχολούμαι μόνο μ' αυτό.. να μιλάω μόνο γι' αυτό», «Η διαδικασία του ανεβάζω μια παράσταση δεν είναι ψυχοθεραπευτική, ίσα ίσα (...) έχω σαλτάρει μερικές φορές (...) μπορεί και σαν άτομο να είμαι έτσι (...) σε παθιάζει.. μερικές φορές ίσως και να είναι λίγο αρρωστημένο (...) δεν μπορείς να τ' αφήσεις λίγο να χαλαρώσεις (...) είναι συνέχεια στο κεφάλι σου», «Πίεσα τον εαυτό μου πάρα πολύ (...) χτυπήθηκα, πήγε μόνο του σε μια φάση που το σώμα σου έχει πια κουραστεί (...) και το κεφάλι σου πλέον δε σκέφτεται (...) κι απλά... πώς θες να ουρλιάξεις άμα τα 'χεις παίζει, όταν δε μ' ένοιαζε πια, τότε άρχισε να βγαίνει. Αλλά νομίζω αυτό θα μου αφήσει κάποια στιγμή ψυχολογικά προβλήματα» (Κοραλία)/ «Θέλω να πιέζω τον εαυτό μου συνέχεια (...) και μου βγαίνει σε κακό στην τελική» (Σήφης)/ «Δεν έχεις περιθώριο αργίας, ύπνου, συνέχεια το μυαλό σου

δουλεύει», «Σε απασχολεί 24 ώρες το 24ωρο (...) πολλές φορές έχω δει ανθρώπους να με κοιτάνε γιατί έχω χαθεί επαναλαμβάνοντας λόγια (...) πολύ δαπανηρό ρε παιδί μου, δεν έχει ησυχία (...) Μπορεί (...) να σου δημιουργήσει εμμονή» (Τάσος).

Περιγράφονται επίσης περιστατικά, όπου τα άτομα χάνουν το όριο ανάμεσα στο εγώ τους και τον ήρωα που καλούνται να ερμηνεύσουν. Στις περισσότερες περιπτώσεις επικρατεί σύγχυση και ανησυχία. «..Πιστεύω πως άμα κάποια στιγμή ρε παιδί μου, τύχει και χρειάζεται να ερμηνεύσω κάποιο ρόλο που χρειάζεται πολύ ψυχική.. αρνητική ενέργεια ψυχική.. μπορώ άνετα να πέσω σε κατάθλιψη (...) πραγματικά μπορώ να πάθω ζημιά από ένα ρόλο. Να τον αφήσω να μ' επηρεάσει τόσο πολύ που.. να πάθω ζημιά» (Σήφης)/ «Εμείς όταν παίζουμε τόσους ρόλους διαφορετικούς, δεν είναι μόνο ότι τους κουβαλάμε πάνω στη σκηνή.. και τα συναισθήματα για να τα βρούμε και να διεισδύσουμε μέσα στο ρόλο μας, τα κουβαλάμε και στη ζωή μας» (Ελένη) Στην περίπτωση της Κας Ελένης, η ταύτιση, απομακρύνοντάς την απ' την πραγματικότητα, κάποιες φορές την ανακουφίζει: «Θα ένιωθα κάτι που μου λείπει.. τη μητρότητα. Είναι ότι αφοσιώθηκα πολύ στο θέατρο.. στις σπουδές (...) εις βάρος της μητρότητας. Συμπληρώνεται με κάποιο τρόπο, γιατί τα έργα που ανεβάζω τώρα, επιζητώ να είμαι μάνα (...) ακούω τη λέξη μάνα, μητέρα, κι εγώ τη ζω (...) όταν κλείνουν τα φώτα καταλαβαίνω πια ότι εδώ τελείωσε το έργο», «Στις εποχές μας, τόσο ρεαλιστικά και.. το εγώ και εγώ να περνάω καλά (...) στο θέατρο όμως με τα έργα που παίζω, ζω αυτό το ρομαντισμό που μου λείπει» (Ελενα)/ «Κάποια πράγματα που είναι κοντά σε μένα, αρχίζουν και γίνονται βιώματα δικά μου πλέον και χάνω τη συναίσθηση ότι αυτή τη στιγμή δουλεύω το ρόλο», «Θέλει προσοχή (...) είναι πολύ δύσκολο πότε αρχίζεις και παίρνεις χαρακτηριστικά, που είτε ήταν πολύ υποβαθμισμένα μέσα σου, ή τέλος πάντων υπήρχαν, αλλά δεν ήταν τόσο έντονα εκφρασμένα», «Νομίζοντας ότι έχω καταλάβει το ρόλο, αρχικά θεωρούσα ότι είναι κάτι τελείως αντίθετο από μένα (...) Μπαίνοντας πιο πολύ στο ρόλο, άρχισα να βλέπω ότι έχω πολύ περισσότερα κοινά στοιχεία μ' αυτό το ρόλο (...) Εσωτερική σύγκρουση (...) μου έφερε σε σχέση μ' εμένα (...) άρχισα να ανακαλύπτω πράγματα για μένα.. που αν δεν είχε συμβεί αυτό νομίζω δε θα τ' ανακάλυπτα ποτέ (...) με κατέβαλλε (...) συνειδητοποίησα ότι αυτό που νόμιζα ότι είμαι, δεν είμαι (...) επικράτησε σύγχυση (...) είχα συνηθίσει να νομίζω ότι δεν είμαι έτσι» «όταν δουλεύω ένα ρόλο, είμαι στη ζωή μου κάτι που δεν ξέρω ακριβώς τι είμαι. Δηλαδή ένα ανάμεικτο πράγμα απ' το ρόλο και τον εαυτό μου», «Έχω βάλει στη ζωή μου πολύ το θέμα της δουλειάς μου» (Μαρκέλλα)/ «Στο θέατρο πρέπει να είσαι λίγο ημίτρελος (...) άμα ταυτιστείς με κάποιο

ρόλο (...) δε δουλεύεις απλά.. έχει γίνει η ζωή σου και ζεις αυτό.. ζεις σ' έναν άλλο κόσμο και σ' ενδιαφέρει μόνο αυτό» (Κοραλία)/ «Δεν μπορούσα να το αντιμετωπίσω απ' την αρχή αντικειμενικά κι αποστασιοποιημένα (...) δεν μπορούσα να γελάσω για το επόμενο δίμηνο», «Δεν ξέρω πόσο εύκολες είναι οι ισορροπίες. Πρέπει να καταπιεστεί το άτομο για να βγει ο ρόλος.. κάποιες φορές; Ναι, μάλλον.. Πρέπει να καταπιεστεί ο ρόλος για να είναι καλά το άτομο;», «Αν είναι πλήρης η έκθεση, αισθάνεσαι πολύ ευάλωτος (...) ποια είναι τα όριά μου σ' αυτό το πράγμα.. Κι αν είμαι διατεθειμένη να τα δώσω όλα ή να μείνω σ' ένα 50 – 60%» (Ιωάννα)/ «Οπότε τον εαυτό σου (...) τον αποδομείς πολλές φορές (...) γίνεσαι πολυπρισματικός (...) έρχεσαι σε ρήξεις και με το κοινωνικό σου σύνολο, έρχονται απομονώσεις (...) μέχρι να επέλθει η γέννα.. από κει και πέρα υπάρχει μια ησυχία, υπάρχει μια ανάταση ψυχική», «Δεν υπάρχει το ατομικό εγώ (...) αν δεις μια έπαρση και μια αλαζονεία που έχουν οι ηθοποιοί, έρχεται γιατί.. είναι τόσο χαμένοι σε μονοπάτια ας πούμε διανοητικά και ψυχικά.. όπου δεν έχουν περιθώριο γειωμένης αντίδρασης με τον έξω κόσμο», «Αυτή η πάλη να διεισδύσεις, να το ανακαλύψεις, να το ενσωματώσεις, να μη βγαίνει (...) όλη αυτή η αγωνία για ένα ξένο για το οποίο καλείσαι να αλλάξεις όλη σου τη διανοητική και ψυχική σφαίρα (...) να σπάσεις και τα δικά σου στεγανά» (Τάσος).

**Έκθεση χωρίς έκθεση** Η θεματική αυτή συνδέεται αρκετά με την παραπάνω θεματική σχετικά με τον έλεγχο. Από την ανάλυση κάποιων συνεντεύξεων συμπεραίνεται ότι κάποια άτομα πιθανό να έχουν δυσκολία στο να εκτεθούν και να εκφραστούν ολοκληρωτικά. Το θέατρο προσφέρει στους ηθοποιούς μια ασφαλή συνθήκη, όπου μπορούν να εκθέτουν πτυχές του εαυτού τους, της προσωπικότητάς τους, της συναισθηματικής τους ζωής, ακόμα και του σώματός τους, με το άλλοθι ενός ρόλου. Ο ρόλος ουσιαστικά προβάλλεται σαν μια μάσκα που παρέχει την ελευθερία στα άτομα να εκτεθούν, χωρίς όμως να εκτίθενται. Πίσω λοιπόν από το κάλυμμα του ρόλου, υπάρχει το άτομο και η μεταμόρφωση είναι ο βασικός στόχος κάθε ηθοποιού.

«Μ' αρέσουν οι ρόλοι κακών (...) δεν μπορείς να το κάνεις αυτό στην πραγματικότητα (...) ελευθερώνω ένα.. κάτι ζωώδες, κάτι κακό που έχω μέσα μου και το βγάζω πάνω στη σκηνή, κι εκεί αρχίζει κι εκεί τελειώνει» «αν θες να κάνεις κάτι πιστευτό πρέπει να το ζήσεις (...) να το βρεις από μέσα σου και να βγει έξω» «ένιωθα σαν να έχω καυτό κάρβουνο μέσα μου (...) το οποίο ήταν στηριγμένο σε προσωπικές εμπειρίες», «Είσαι ο ρόλος σου και δεν είσαι ο ρόλος σου, είσαι ο Σήφης και δεν είσαι

ο Σήφης, όπως τον ξέρουν όλοι οι άλλοι», «Σε βλέπει ένας φίλος σου να παίζεις και το καλύτερο είναι να μη σε αναγνωρίζει», «Δεν μπορώ να καταλάβω τη λογική αυτών που δεν κάνουν θέατρο (...) εγώ πιο άβολα μπορεί να νιώθω με σένα τώρα (...) παρά μ' ένα ολόκληρο αμφιθέατρο (...) πιο πολύ φοβάμαι να εκτεθώ στην προσωπική μου ζωή παρά το να εκθέσω τον εαυτό μου πάνω στη σκηνή», «Ελευθερώνεις πράγματα που έχεις κρυμμένα μέσα σου και τα βγάζεις εκεί πάνω.. κι αρχίζουν εκεί και τελειώνουν εκεί (...) είναι ασφαλές», «Είναι απίστευτο το πόσα άτομα κρύβονται μέσα στον καθένα ρε παιδί μου, όχι η Έλλη χαρούμενη και η Έλλη λυπημένη.. Η Έλλη και όποια να 'ναι, μια άλλη.. τελείως διαφορετική γυναίκα που δεν έχει καμία σχέση μ' εσένα και κρύβεται μέσα σου ρε παιδί μου και περιμένει να βγει. Νομίζω με το θέατρο βγαίνουν αυτοί οι χαρακτήρες και δε μένουνε μέσα να πιέζονται» (Σήφης).

«Μία ανάγκη έκφρασης (...) στη ζωή είναι λίγο πιο δύσκολο (...) στο θέατρο σου δίνεται μια δύναμη να μπορέσεις να μιλήσεις για πράγματα που σε αφορούν.. χρησιμοποιώντας όμως μια αφορμή», «Σε κάνει να λες πράγματα χωρίς να έχεις το άγχος της έκθεσης», «Στην πραγματικότητα πάντα τον εαυτό μου εκθέτω, εγώ είμαι (...) Σαν να βλέπεις τον εαυτό σου από διαφορετική οπτική γωνία.. με αφορμή ένα ρόλο. Γιατί όλοι οι ρόλοι είναι μέσα μας», «Εσύ αναγκαστικά πρέπει να βρεις πράγματα που έχεις ζήσει ή που αισθάνεσαι γιατί όλοι μέσα μας υπάρχουνε.. και πρέπει και καλείσαι με αφορμή το ρόλο να τα βγάλεις στην επιφάνεια (...) οπότε πάντα είσαι εσύ», «Απλά δέχεσαι ας πούμε ότι τώρα έχω να εκμυστηρευτώ κάτι ή έχω να πω κάτι και απλά χρησιμοποιώ άλλα λόγια από αυτά που θα χρησιμοποιούσα στην πραγματικότητα», «Είναι πάρα πολύ ωραία η αίσθηση ότι εκτίθεσαι ε, και κανείς δεν μπορεί να σε λογοκρίνει», «Αισθάνεσαι τελικά ότι τα λόγια αυτά είναι δικά σου λόγια και για κάποιο δικό σου λόγο, αισθάνεσαι μεγάλη ασφάλεια», «Θα θελα να έχω τη δύναμη να εκτίθεμαι όλο και περισσότερο.. Δηλαδή να.. οι ανασφάλειες ας πούμε που με κρατάνε πίσω να αρχίζουν να εξαφανίζονται, γιατί μόνο έτσι μπορείς να προχωρήσεις (...) με το να αισθάνεσαι λιγότερο ασφαλής (...) να αισθάνομαι μεγαλύτερη ασφάλεια με το να είμαι.. εγώ.. ο εαυτός μου.. δηλαδή να βγάζω πράγματα τα οποία δε θα μου άρεσε.. υπό άλλες συνθήκες να βγάζω» (Βασίλης).

«Μπορώ να χρησιμοποιώ πράγματα του χαρακτήρα μου, είτε που ξέρω ότι τα έχω, είτε άλλα που δεν είμαι σίγουρη (...) φορώντας μάσκα, με την έννοια ότι εκτίθεμαι χωρίς να εκτίθεμαι», «Ο ρόλος βγαίνει από σένα προφανώς, δηλαδή δεν είναι ο ρόλος χαρούμενος, είσαι εσύ χαρούμενος, δε γίνεται αλλιώς (...) Το εργαλείο σου (...) είσαι εσύ, τον οργανισμό σου χρησιμοποιείς», «Τα εργαλεία μου θεωρώ ότι είναι εγώ, το

κορμί μου, η μούρη μου, η φωνή μου, είμαι εγώ.. ξέρω ότι καλούμαι να βγάλω αυτό το ρόλο μέσα από εμένα, που σημαίνει ότι ο ρόλος μόνος του δεν υπάρχει», «Το νούμερο ένα που ψάχνεις κάνοντας ένα ρόλο είναι να βρεις μια αλήθεια (...) οι καλοί σκηνοθέτες, δε σου δείχνουν ποτέ, δε σου λένε “κάνε αυτό” (...) ο ρόλος πρέπει να βγει από την αλήθεια του εαυτού του κάθε ηθοποιού», «Θα ‘ταν ωραίο, αν το κάναμε στη ζωή μας συνειδητά, να βγεις αύριο και να περπατάς χορεύοντας, χωρίς να σε περάσουν για τρελή, μπορεί να μην υπήρχε το επάγγελμα του ηθοποιού.. είναι αυτή η σύμβαση που σου λένε ότι μπορείς να κάνεις κάτι που ίσως να μην το ‘κανες εσύ στη ζωή σου, χωρίς κάποιος να σε κατακρίνει γι’ αυτό..», «Το ότι ο καλός ηθοποιός τα κάνει όλα, είναι ένα μεγάλο ψέμα (...) δε διαθέτει τα μέσα» (Μαρκέλλα).

«Επειδή γενικά είμαι πολύ κλειστός άνθρωπος (...) εκεί πέρα μπορούσα να λειτουργήσω πολύ άνετα κι ανοιχτά (...) στη συνθήκη τη θεατρική μπορώ να κάνω τα πάντα (...) σαν *extra skills* που δε θα τα ‘κανα εγώ στη ζωή μου», «Νιώθω άλλος άνθρωπος (...) δεν ντρέπομαι (...) νιώθω μια ελευθερία (...) αυτοπεποίθηση.. Ότι και να μου ζητηθεί νιώθω ότι μπορώ να το κάνω» (Κοραλία).

«Έχω δει ανθρώπους που έχουν έρθει και φοβούνται να κοιτάζουν τον άλλο στα μάτια και μετά και μέσα από μια επώδυνη διαδικασία (...) καταφέρνεις να κοιτάξεις τον άλλον στα μάτια κι αυτόν κι άλλους 52, 100, 200, 400», «Έχω δει πάρα πολλούς που τους βοηθάει στο κοινωνικό τους προφίλ (...) κάποιους ιδιαίτερα κλειστούς στον εαυτό τους (...) είναι μαγικό το πώς μπορεί ν’ ανοίγεται ας πούμε πάνω σε μια σκηνή, ενώ εκτίθεται και το ξέρει. Ενώ στην κοινωνία μπορεί να μην εκτίθεται» (Ιωάννα).

«Δε με νοιάζει πλέον πώς φαίνομαι, ακόμα και σωματικά, δηλαδή επειδή είμαι εύσωμος (...) αυτό το να τσαλακώσω την εικόνα μου το κράταγα πολύ (...) Τώρα π.χ. αφήνω να πετάγεται η κοιλιά μου, για ένα ρόλο (...) δηλαδή αυτόν τον όγκο που έχω, τον χρησιμοποιώ (...) Έτσι αισθάνομαι καλά και στη ζωή μου.. Είναι σημαντικό για έναν ηθοποιό η σχέση του με το σώμα του και την εικόνα του (...) Το έχω μάλλον δεχτεί το πώς είμαι (...) Είμαι έτσι, αυτό θα εκμεταλλευτώ και για το ρόλο μου», «Εκεί που ένιωσα καλά (...) ήταν όταν γύρισε μια φίλη μου και μου είπε ότι ενώ ήσουν εσύ, κάποιες φορές ήταν σαν να μη σε ξέρω, σαν να έβλεπα έναν άγνωστο, που αυτό ήταν το καλύτερο» «μεταμόρφωση.. είμαι ο Μάριος αλλά και δεν είμαι ο Μάριος (...) ούτε λέω ότι είμαι ο ρόλος. Αλλά μπαίνεις σ’ αυτό το.. το δρόμο που θα σου βγάλει κάποια άλλα πράγματα από μέσα σου. (...) Ήξερα ότι μπορεί να γίνω κακός.. Αλλά δεν ήξερα ότι μπορούσα να το δείξω κιόλας. Δηλαδή ν’ αφεθώ κι όπου με πάει», «Πάντα ο ηθοποιός

κρύβεται πίσω από κάτι.. ο ρόλος είναι λίγο και η πανοπλία του και η ασπίδα του» (Μάριος).

«Η ιστορία του ηθοποιού είναι ότι γίνεται φορέας της ανθρώπινης ψυχοπαθολογίας (...) ανοίγει δύσκολα μονοπάτια που ο άλλος τα θάβει, αυτός καλείται να τα φανερώσει», «Φανερώνεσαι, αυτό που λέμε λάμπεις (...) η ενέργεια που εκλύεται από τον ηθοποιό που κουβαλάει τον ήρωα ακέραιο και κουβαλάει όλη του τη γοητεία επάνω, γίνεται αποκαλυπτικός οπότε συνάμα και γοητευτικός», «Βρίσκεσαι ελεύθερα σε κάποιο σανίδι, να εξουσιάζεις αυτό το χώρο και να μιλάς σ' ένα ακροατήριο που δεν μπορεί να βγάλει κιχ, δεν έχει αντίλογο (...) Και ταυτόχρονα να μην εκτίθεται, δηλαδή εκτίθεται μεν, αλλά.. Έχεις το προκάλυμμα του ρόλου», «Ο ρόλος (...) σε απενοχοποιεί (...) κρύβεσαι πίσω απ' αυτό (...) κι εκφέρεις με τον πιο γενναίο τρόπο αυτό που πραγματικά συμβαίνει σ' εσένα», «Πολλές φορές σκέφτηκα ότι εδώ τέλος.. έλυσα τα προβλήματά μου, τώρα οκ.. τα πες όλα αδερφέ στοπ, δεν έχεις άλλα» (Τασος).

**Έκσταση και συναισθηματική συρρίκνωση** Το αίσθημα όταν ο ηθοποιός είναι πάνω στη σκηνή κι ερμηνεύει μπροστά σε κοινό, περιγράφεται ως πολύ έντονο και εκστατικό. Δε συμβαίνει πάντα αλλά φαίνεται τα άτομα που ασχολούνται με το θέατρο να αποζητούν αυτό το αίσθημα και ίσως και να εθίζονται σε αυτό. «Μοιάζει και λίγο μεταφυσική αυτή η διαδικασία» (Βασίλης)/ «Για την εμπειρία πάνω στη σκηνή) ερωτική.. ερωτική.. πανέμορφη.. είναι αυτό που θέλεις να κάνεις συνέχεια.. το ιδανικό.. ναι είναι πάρα πολύ όμορφο (...) αυτό για το οποίο αγωνίζεσαι (...) είναι μια στιγμή κορύφωσης πραγματικά το να βρίσκεσαι πάνω στη σκηνή» (Χρήστος)/ «Πάνω στη σκηνή νιώθω ο υπεργόμενος.. δεν μπορώ να περιγράψω πόσο ερωτικά νιώθω όταν είμαι πάνω.. νιώθω ότι θέλω να κάνω έρωτα σε όλο το κοινό» (Σήφης)/ «Πονοκέφαλο να 'χω μου περνάει, κοιλόπονο να 'χω μου περνάει.. είναι ο γιατρός μου» (Ελενα)/ «Είναι μαγεία, είναι καταπληκτικό, είναι από τις πιο ωραίες στιγμές του επαγγέλματος (...) είναι σαν να έχεις πάρει ναρκωτικά (...) εκείνη τη στιγμή είσαι κάποιος άλλος» (Μαρκέλλα)/ «Αυτό που λέω εγώ τριπάρισμα (...) είναι ότι κάτι έχει γίνει, που δε γίνεται σε όλες τις παραστάσεις (...) κι αυτό που λες όχι μόνο το πιστεύεις εκείνη τη στιγμή.. ούτε σκέφτεσαι, ούτε ξέρεις πώς έχει περάσει η ώρα.. το κείμενο σου βγαίνει λες κι αυτό θα 'λεγες αυθόρμητα (...) έχεις μια ενεργητικότητα (...) όλα τα κάνεις φυσικά και τα νιώθεις φυσικά σε σένα, δεν είναι ξένα, ούτε αναγκαστικά» (Κοραλία)/ «Νιώθεις μια έκσταση (...) εκείνη η στιγμή είναι η στιγμή που περνάει και χάνεται και δεν ξαναγυρνάει πίσω, αλλά είναι μαγική στιγμή γιατί έχει πολύ μεγάλη

δύναμη. Προσπαθείς να βάλεις τα δυνατά σου και κάθε κύτταρό σου συμμετέχει στη θεατρική πράξη», «Εκείνη τη στιγμή εκτελώ και (...) νιώθω την ηδονή αυτή όταν δημιουργείς (...) την ηδονή της ερμηνείας» (Ευασία)/ «Σαν να 'χεις φάει *ecstasy* (...) είναι ένα πράγμα που ίπτασαι.. είναι πολύ μαγικό ας πούμε, είναι βιωματικό καθαρά, δε μεταφέρεται έτσι, ούτε μπορώ να σου πω το κλειδί, τα κλειδιά ίσως, γιατί τότε πετυχαίνει τότε δεν πετυχαίνει, είναι αυτή η απόλυτη συγκρότηση, συγκέντρωση, αποδόμηση, εντρύφηση που μπορεί να κάνεις μες το ρόλο *blindly*» (Τάσος).

Στη συνέχεια είναι πιθανό να βιώνουν ένα “άδειασμα” και ίσως και πένθος, όταν τελειώνει η παράσταση ή όταν κατεβαίνει ένα έργο. Αυτό φαίνεται να επιδρά στην καθημερινότητά τους και στις σχέσεις τους. «Όταν τελειώνουν οι παραστάσεις νιώθεις άδειος», «Μου 'χει τύχει άπειρες φορές να φύγω από την παράσταση και να βάλω τα κλάματα (...) και τώρα τι ας πούμε; Είμαι ο Σήφης πάλι (...) είμαι ένας φοιτητής όπως όλοι οι άλλοι. Τι νόημα έχει;», «Είναι όπως ακριβώς γίνεται στον πόλεμο με τους στρατιώτες (...) μπορεί να είναι ένας καταπληκτικός στρατιώτης στη μάχη και μόλις τελειώσει ο πόλεμος αυτοκτονεί (...) δεν έχει λόγο ύπαρξης (...) τόσο εξαρτησιακή σχέση νιώθω ότι δημιουργείται μερικές φορές» (Σήφης)/ «Αλλά ότι κουράζεσαι..» (Ελενα)/ «Αισθάνομαι μετά φρικτά κουρασμένη (...) είναι σαν να μου βγαίνει η ψυχή (...) νιώθω εξαντλημένη ψυχολογικά (...) να μην έχω ενέργεια να κάνω τα πολύ απλά καθημερινά πράγματα που χρειάζονται έστω και μίνιμουμ ενέργεια συναισθηματική ή ψυχολογική», «Νομίζω ότι όσο γινόμαστε καλύτεροι ηθοποιοί, γινόμαστε χειρότεροι άνθρωποι (...) Πηγαίνουμε στη συναισθηματική αναπηρία ως άνθρωποι, γιατί βάζουμε πολύ ενέργεια στο να είμαστε εκεί ως ρόλος», «Ας υποθέσουμε ότι η σκηνή που πρέπει να κάνεις είναι σε πολύ μεγάλο κέφι, πολύ μεγάλη χαρά (...) ακόμα κι αν συμβεί κάτι που θα σε χαροποιούσε, έχεις εξαντλήσει τα αποθέματα χαρούμενης ενέργειας πριν, οπότε γίνεσαι πιο ψυχρός, πιο κωνικός, γιατί δε σου 'χει μείνει εκείνη τη μέρα κι άλλη χαρά να διοχετεύσεις, στη δική σου ζωή πλέον», «Γίνομαι πιο αποστασιοποιημένη στην προσωπική μου ζωή (...) Αυτό με φοβίζει πολύ» (Μαρκέλλα)/ «Όταν τελειώνει το πράγμα και πρέπει να υποκλιθείς (...) εκεί για μένα ξεφουσκώνει, δηλαδή λέω α, αυτό ήτανε», «Έχω αρχίσει να πιστεύω ότι πενθώ, πενθώ την κάθε παράσταση (...) αισθάνομαι μη παραγωγική (...) αισθάνεσαι λίγο οκ.. είμαι άχρηστος τώρα», «Καταπιέζω μ' έναν τρόπο τον εαυτό μου και δεν μπορώ να σταματήσω κιόλας.. είναι σαν εθισμός», «Μπαίνεις σε καταστάσεις και νιώθεις πράγματα (...) και μετά βγαίνεις στον έξω κόσμο και είσαι λίγο οκ.. δεν έχει νόημα..

είναι σαν να έχεις φάει τούρτα κι έξω γύρω γύρω να 'χει μόνο σκυλοτροφή (...) σε εθίζει! (...) δεν μπορείς να ζήσεις χαρούμενος χωρίς αυτό (...) άμα τριπάρεις, είναι σαν να παίρνεις ναρκωτικά (...) μετά σ' αδειάζει (...) να μην έχεις ρε παιδί μου συναισθηματικά να δώσεις (...) αυτό είναι λίγο προβληματικό ως προς τις σχέσεις σου» (Κοραλία)/ «Αυτηρό είναι όταν θα τελειώσει η διάρκεια του ρόλου και θα μείνεις πάλι εσύ.. ζει και πεθαίνει ο ήρωας μέσα σου και το ζεις αυτό το πράγμα» (Ιωάννα)/ «Έρχεται η ώρα της αποκαθίλωσης κι έρχεται ένα κομμάτι θνητότητας (...) έρχεται μια περίοδος κατάθλιψης. Κι αυτό είναι και.. φυσικό. Δηλαδή πέφτει αυτή η έξαρση των φυσικών οπιούχων (...) δεν έχεις το ίδιο αντικείμενο να τα χώνεις κάθε βράδυ.. κι εξιτάρεις και ταξιδεύεις μ' αυτό, αρχίζει ένας εν δυνάμει συνταξιούχος θάνατος (...) έχεις την πάλη και την αγωνία της γέννας.. καταρχάς του meeting, της συνάντησης, μετά της γέννας, μετά της απόλαυσης.. και μετά του hangover.. (...) όλη αυτή η σχέση με τον οποιοδήποτε ρόλο είναι ακριβώς ψυχοδηλωτική, ή ψυχεδελική» (Τάσος).

### *Ο εαυτός και οι σχέσεις*

**Η σχέση με τον ήρωα** Τα άτομα φαίνεται πως αντιμετωπίζουν τον ήρωα σαν να είναι ένας ζωντανός άνθρωπος. Επίσης, δίνουν και παίρνουν στοιχεία απ' αυτόν σαν να συνάπτουν κάποιου είδους σχέση μαζί του. «Προσπαθώ να δανείσω στο άτομο αυτό που θέλει το σώμα μου και τη φωνή μου και την ψυχοσύνθεση μου.. να του δώσω ένα πράγμα δικό μου και να βάλει και το δικό του και να γίνουμε ένα (...) κι όταν είμαι πάνω στη σκηνή να είμαι αυτό το άτομο», «Πριν ξεκινήσει η παράσταση, φαντάζομαι το χαρακτήρα (...) να τον έχω κάνει φίλο μου πλέον και να μου λέει ξέρω 'γω πάμε (...) δίνω λίγο ζωή στους χαρακτήρες μου» (Σήφης)/ «Πρέπει ν' απαντάς συνεχώς ερωτήματα που αφορούν τον ίδιο το χαρακτήρα, δηλαδή πώς πίνει τον καφέ του, ένα σωρό πράγματα, ώστε να φτιάξεις μια προσωπικότητα που δεν είναι επιφανειακή, δεν είναι μονοδιάστατη, υπάρχουν πάρα πολλές όψεις του, όπως είναι και μ' έναν άνθρωπο» (Βασίλης)/ «Ν' αρχίσεις να συλλέγεις πληροφορίες, να κάνεις μια μορφή έρευνας ντετέκτιβ (...) ν' αρχίσεις ν' αποκτάς μια εμμονή για αυτόν το χαρακτήρα.. σαν να 'ναι ένας πραγματικός άνθρωπος», «Όσο τον παρακολουθείς, γίνεται και πιο πραγματικός (...) γίνεται σαν ο καλύτερός σου φίλος (...) παίρνεις στοιχεία του και δίνεις στοιχεία σου» (Χρήστος)/ «Ο θεατρικός ήρωας (...) τη στιγμή εκείνη στο έργο είναι στο πικ της ζωής του. Αυτό που του συμβαίνει στο έργο ας πούμε είναι το αποκορύφωμα της ζωής του, είναι το πιο σημαντικό πράγμα που του συμβαίνει (...) γι'



αυτό λέγεται ήρωας (...) (πρέπει) να το αισθανθείς πολύ σημαντικό και πολύ ουσιώδες» (Κοραλία)/ «Ο ήρωας είναι απέναντι και τον κοιτάω (...) τι θα μπορούσε να κάνει στην καθημερινότητά του (...) καθώς εξελίσσονται οι πρόβες, εξελίσσεται κι ο ήρωας (...) όταν υπάρχει τόσο πολλή τριβή της προσωπικότητάς σου με τον ήρωά σου, μπορεί να είναι πολύ διαφορετικός από σένα, αλλά θα πάρει κάποια στοιχεία από σένα», «Χρειάζεται το σώμα σου για να ζήσει, αλλά ο ήρωας υπάρχει (...) μπαίνεις μέσα σ' αυτό και μπορεί ν' αλλάζει με τα δικά σου στοιχεία» (Ιωάννα). Η επιρροή που ασκεί ο ήρωας στον ηθοποιό, φαίνεται να ανησυχεί την Ευασία: «Πωρώσου με το ρόλο αλλά έχε τον κάπου απέναντί σου.. μην μπαίνει μέσα σου.. (...) να τον έχεις κτήμα δικό σου, να μη σε κάνει αυτός ότι θέλει» (Ευασία)/ «Αυτά τα πρόσωπα που είναι γραμμένα σε μια κόλλα χαρτί (...) υπάρχουν, είναι ζωντανά (...) είναι σε αναμονή μέχρι να συναντήσουν τον άνθρωπο που θα τα σωματοποιήσει. Άρα υπάρχει ένα ζωντανό, ένα ζωντανό υλικό, όπου μπορεί ποτέ να μη συναντήσει το συγγραφέα δια ζώσης, αλλά ο ίδιος έχει αφήσει ένα πολύ, πολύ ζωντανό αποτύπωμα, και καλείσαι να το ερμηνεύσεις.. Μόνο η σχέση του συγγραφέα και του ηθοποιού που δεν έχουν συναντηθεί ποτέ διά ζώσης, δημιουργεί έναν πνευματικό τόπο συνάντησης», «Οι ρόλοι που περιμένουν να ενσαρκωθούν από έναν ηθοποιό, αλλά συνάμα μένουν στη λήθη τους (...) προσδοκούν κάποιος να τους αναλάβει ας πούμε και είναι όταν τους συναντάς, και σε δέχονται, αυτά τα πρόσωπα που είναι γραμμένα σε μια κόλλα χαρτί, φτάνεις σ' αυτό το αποθεωτικό μέτρο» (Τάσος).

**Σχέση με το κοινό** Κάτι ενδιαφέρον με την τέχνη του θεάτρου, που αναφέρθηκε από κάποιους συμμετέχοντες, είναι πως το κοινό είναι κομμάτι της δημιουργικής διαδικασίας, άρα και απαραίτητο. «Είναι μεν εγωιστικό αλλά αν δεν έχεις έστω και ένα θεατή, δεν υπάρχει λόγος για μένα να κάνεις θέατρο. Κι αυτό είναι θέατρο, είναι ένας θεατής κι ένας ηθοποιός» (Σήφης)/ «Δε νοείται ηθοποιός χωρίς κόσμο, χωρίς να έρχεται σ' επαφή με κόσμο», «Ηθοποιός είσαι όταν παίζεις, όταν ανεβαίνεις στη σκηνή μπροστά σε κόσμο» (Χρήστος)/ «Το θέατρο (...) δεν μπορώ να πω ότι μοιάζει με τις άλλες τέχνες (...) απαιτεί έναν που παίζει κι ένα θεατή (...) αυτό που θα του δώσεις πρέπει να το πάρει και να στο στείλει πίσω με την ενέργειά του» (Κοραλία) Στην περίπτωση του Τάσου για παράδειγμα, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι στον κινηματογράφο, όπου δεν υπάρχει άμεση επαφή με κοινό, αντιλαμβάνεται ως κοινό τους τεχνικούς του γυρίσματος: «Το κοινό που είναι κάθε μέρα οι τεχνικοί, ο σκηνοθέτης κτλ, είναι ένα σκληρό κοινό γιατί σε τρώει στη μάπα πάρα πολλές φορές

*ώρες και πάρα πολλές μέρες (...) πρέπει να τους γοητεύω κάθε μέρα ισόποσα (...) είναι το κοινό μου.. είναι το πιο άμεσο κομμάτι»*

Οι ηθοποιοί βιώνουν την επικοινωνία με το κοινό και θεωρούν πολύ σημαντικό να νιώθουν ότι συνεισφέρουν. *«Υπήρξαν φορές που είπα.. τι ωραίο αυτό που έζησα.. που έχει να κάνει (...) με την αλληλεπίδραση με το κοινό (...) αισθάνεσαι ότι συνεισφέρεις σε κάτι (...) όταν αισθάνεσαι αυτήν τη σύνδεση με κάποιον ας πούμε που μπορεί να τον αφορά αυτό (...) εισπράττεις κάτι κι εσύ απ' αυτό.. σαν ανταμοιβή»* (Βασίλης)/ *«Είναι πολύ σημαντικό να καταλαβαίνει ο θεατής τι βλέπει (...) δεν υπάρχει άλλος λόγος να κάνεις θέατρο απ' την επικοινωνία, ότι έχεις να μεταφέρεις, να μεταδώσεις μια πληροφορία (...) Όσο πιο καθαρή είναι μέσα σου αυτή πληροφορία (...) τόσο πιο κατανοητός θα γίνεις στο θεατή»* (Χρήστος) *«Κάθε μέρα είναι και διαφορετική παράσταση (...) υπάρχουν κάποιες παραστάσεις οι οποίες αισθάνεσαι ότι έχεις αυτήν την επικοινωνία με το κοινό και κάποιες άλλες όπου (...) υπάρχει ένα κράτημα»* (Μάριος)/ *«Υπηρετείς, είσαι υπηρέτης, είσαι δάσκαλος, είσαι πνευματικός άνθρωπος»* (Ευασία). Ο Τάσος για παράδειγμα ισχυρίζεται πως ο θεατής αντιλαμβάνεται αυτό που κρύβεται πίσω από το “κάλυμμα” του ρόλου: *«Οι άνθρωποι είναι αρκετά έξυπνοι όσο κι αν θέλεις να τους ξεγελάσεις να πουν, α, είναι και ψυχάκιας.. και μετά πάλι να τους πεις ότι εσύ εξυπηρετείς ένα ρόλο.. Υπάρχει αυτή η κόντρα υπάρχει μεταξύ θεατή- υποκριτή, και είναι πολύ μυστικά συνεννοήσιμη, δεν εννοείται ποτέ, υπονοείται εκείνη τη στιγμή που πραγματώνεται», «Χρειάζεται να δικαιολογήσεις στον εαυτό σου τη χρησιμότητα της δουλειάς σου.. (...) είναι συγκλονιστικό το να 'ρθει ένας άνθρωπος που έχει συγκλονιστεί απ' αυτό και να φέρει, να το κουβαλάει και να τον έχεις ξεκλειδώσει, ή να τον έχεις βάλει σε σκέψη ή να έχει τολμήσει να κάνει ένα jump στη ζωή του μέσα απ' τον ήρωα (...) γιατί ο ήρωας έχει μια λύση (...) εκεί λες, κάτι κάνω»* (Τάσος).

### **Η σχέση με το θέατρο**

Οι συμμετέχοντες φαίνεται ν' αντιμετωπίζουν το θέατρο σαν ένα οικείο τους πρόσωπο και η σχέση τους χαρακτηρίζεται από έντονα συναισθήματα. Κάποιοι μιλάνε γι' αυτό με αφοσίωση, ενώ κάποιοι περιγράφουν μια σχέση πάθους που τους ταράζει και τους εξιτάρει. Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με θρησκεία ή με ερωτική σχέση: *«Το αγαπάω, το αγαπάω, η αλήθεια είναι πως το αγαπάω πάρα πολύ», «Μέσα από το βασανισμό σου βγαίνει μια αγάπη προς αυτό (...) πρέπει ν' αγαπάς και να μισείς αυτό που κάνεις»* (Σήφης)/ *«Είναι όμορφο να ξέρεις ποιος είναι χώρος σου που σου*

πάει.. αυτό σου φέρνει μια ισορροπία με τον εαυτό σου (...) στρέφεται το μυαλό σου προς τα εκεί, όπως στρέφεται σ' ένα αγαπημένο πρόσωπο», «Μου 'δωσε ένα κίνητρο ν' αγαπήσω την καθημερινότητα, ίσως και να πονέσω περισσότερο γι' αυτήν (...) σου λείπει αν δεν το 'χεις όποτε θες, είναι δύσκολο να εκφραστείς αν δεν το 'χεις», «Το θέατρο είναι όπως η θάλασσα, το πιο χαμηλό ανυπέρβλητο εμπόδιο (...) θέλω να κολυμπάω συνέχεια αλλά σε τρομάζει (...) κάποιες φορές γίνεται ένα στοιχείο πολύ πιο δυνατό από σένα (...) υπάρχουν στιγμές που πραγματικά είναι σαν να κολυμπάς σε μια γαλήνια θάλασσα η οποία σε αποδέχεται και σου προσφέρει όλες τις απολαύσεις.. κι άλλες φορές ένα απέραντο μαύρο αγριεμένο τοπίο το οποίο πρέπει να το αντιμετωπίσεις» (Χρήστος)/ «Μένω με ενοίκιο σε σπίτι, αλλά έχω δικό μου θέατρο. Καταλαβαίνεις πόσο αγαπώ το θέατρο και πόσο, θα έλεγα ταμένη είμαι», Η Κα Έλενα αντί να κόβει εισιτήριο στο θέατρό της, έχει ένα κουτί ενίσχυσης: «Υπάρχει ένα παγκάρι (...) χωρίς να είναι υποχρεωτικό (...) αλλά όχι σε ιερό ναό, αλλά σε ναό τέχνης, που είναι το θέατρο» (Έλενα)/ «Το 'χω στο μυαλό μου σαν κάτι πάρα πολύ ιερό» (Μαρκέλλα)/ «Για μένα δεν έχει νόημα να το κάνεις για χόμπι (...) είναι τρόπος ζωής (...) έχει τα στοιχεία της θρησκείας», «Θα το παρομοιάζα με θρησκεία (...) τη διαδικασία αυτή (...) μερικές φορές τη νιώθεις πολύ πνευματική (...) δουλεύεις πάρα πολύ εγκεφαλικά, συναισθηματικά. Θέλω να το αντιμετωπίζω (...) με μία ευλάβεια (...) θέλει πίστη ρε παιδί μου, να 'σαι εκεί με την ψυχή σου και το σώμα σου και να το αντιμετωπίζεις σοβαρά» «θα θελα πάρα πολύ ν' ασχολούμαι όσο μπορώ σ' όλη μου τη ζωή» (Κοραλία)/ «Δε θέλω να χάσω τη μαγεία που έχω (...) και βλέπω σιγά σιγά να χάνεται (...) πρέπει να βρω κάποιες άμυνες», «Δε θα την πάλευα χωρίς αυτό» (Ιωάννα)/ «Μια περιπέτεια (...) δεν ξέρεις πού θα σε πάει (...) και δεν ξέρεις αν αυτό που θα βγει, απ' όλο αυτό που κάνεις είναι καλό, ή ποια θα είναι η ανταπόκριση κι αποδοχή, (...) κι ένα παιχνίδι, υπάρχει μεγάλη αμφιβολία (...) και μια αγωνία και μια ανησυχία κι ένα όμως οκ.. ας μπούμε σ' αυτό κι ας παίζουμε» (Μάριος)/ «Για μένα είναι χίλια πράγματα είναι ολόκληρη ιδέα, ολόκληρη φιλοσοφία ζωής», «Το θέατρο για μένα είναι το μεγάλο σχολείο των ανθρώπων (...) υπηρέτης του θεατή (...) Είναι κάτι που είναι ιερό, πρέπει να το σεβόμαστε (...) είναι κάτι πάρα πολύ σοβαρό» (Ευασία)/ «Θα μπορούσα εν δυνάμει να το παρομοιάσω με τον πρωταθλητισμό. Μ' αυτό το κόστος το μεγάλο και την επιβάρυνση (...) αλλά και την απελευθέρωση.. εκτός ορίων πια, γιατί κάθε φορά καλείσαι να ξεπεράσεις» (Τάσος).

## **Η σχέση με το περιβάλλον**

Η ενασχόληση με το θέατρο, η εμμονή για να διεισδύσουν στο ρόλο και η συναισθηματική συρρίκνωση που ακολουθεί, φαίνεται να επηρεάζει τις σχέσεις των ηθοποιών με άτομα του οικείου περιβάλλοντός τους. Αρχικά, λόγω της ανασφάλειας και της φύσης του επαγγέλματος είναι πιθανό να μην επιθυμούν οι γονείς για τα παιδιά τους, ν' ασχοληθούν με αυτό. «Οι δικοί μου (...) δε θα θέλανε (...) να το δω επαγγελματικά» (Κοραλία)/ «Τότε, δεν υπήρχε η λέξις ηθοποιός, υπήρχε οι θεατρίνοι. Ούτε καν το σκεφτόταν ο πατέρας μου ότι θα μπορούσα να γίνω.. θεατρίνα. Μου το 'χε απαγορεύσει» (Ελενα).

Είναι πιθανό επίσης να επιθυμούν να συναναστρέφονται και να επικοινωνούν μόνο με συμπαίκτες τους, ή να αφοσιώνονται στην ενασχόλησή τους, εις βάρος των σχέσεών τους. «Είναι ο χώρος, το περιβάλλον, η οικογένεια πες το όπως θες, που μπορώ κι αναπνέω άνετα. Μπορώ να είμαι αυτός που.. είμαι χωρίς να σημαίνει ότι υποκρίνομαι στις άλλες μου στιγμές.. Απλά ε, στους άλλους χώρους, πάντα υπάρχει αμφιβολία» (Χρήστος)/ «Αφοσιώθηκα πολύ στο θέατρο.. στις σπουδές, (...) Αφοσιώθηκα πολύ σ' αυτά εις βάρος της μητρότητας, που.. το θεωρώ στον απολογισμό ζωής που κάνω λάθος» (Ελενα)/ «Όσο γινόμαστε καλύτεροι ηθοποιοί, γινόμαστε χειρότεροι άνθρωποι. Δηλαδή πηγαίνουμε στη συναισθηματική αναπηρία ως άνθρωποι γιατί βάζουμε πολύ ενέργεια στο να είμαστε συναισθηματικά εκεί ως ρόλος» «συνειδητοποίησε ο φίλος μου, εγώ δεν είχα πάρει χαμπάρι, ότι μετά από δυο μήνες που είχα πάρει το σενάριο (...) μ' επηρέαζε αυτό τ' ότι σκεφτόμουν πώς η Σόνια θα κινείται σ' αυτόν τον κόσμο και είχα αρχίσει να κινούμε στη ζωή μου, όχι στο γύρισμα πλέον, ως Σόνια.» (Μαρκέλλα)/ «Δεν μπορείς να ζήσεις χαρούμενος χωρίς αυτό (...) άμα τριπάρεις είναι σαν να παίρνεις ναρκωτικά (...) μετά σ' αδειάζει (...) να μην έχεις ρε παιδί μου συναισθηματικά να δώσεις (...) αυτό είναι λίγο προβληματικό ως προς τις σχέσεις σου», «Μου λένε ότι του δίνω περισσότερη αξία απ' ότι θα 'πρεπε (...) σύμφωνα με το τι πιστεύει ο υπόλοιπος κόσμος ναι, είμαι υπερβολική», «Έχω παρατηρήσει μία μονομανία (...) μου αρέσει ν' ασχολούμαι μόνο μ' αυτό.. να μιλάω μόνο γι' αυτό, ε, να 'χω φίλους μόνο απ' το θέατρο ας πούμε (...) δεν είναι τόσο υγιές.. γιατί (...) δεν είσαι σε θέση επικοινωνίας την ώρα που σου συμβαίνει αυτό.. με άλλους ανθρώπους.. εκτός κι αν είναι συμπαίκτες σου στο θέατρο» (Κοραλία)/ «Έρχεται ένα κομμάτι ας πούμε προσέγγισης με τον ήρωα, με το χαρακτήρα.. και δεν μπορώ να το πετάξω, και βρίσκομαι στο πάρκο ας πούμε με το παιδί μου, και χάνομαι..» (Τάσος). Σε περιπτώσεις όπου χάνεται ο έλεγχος, αναμένεται από το περιβάλλον τους να είναι υποστηρικτικό. «Εκεί χρειαζόσαι έναν άνθρωπο δίπλα σου, να σου πει ότι έχεις

*ξεφύγει», «Όταν δουλεύω πολύ ένα ρόλο, στη ζωή μου, κι αυτό το λέω σε πολύ δικούς μου ανθρώπους ότι έχετε το νου σας γιατί.. στη ζωή μου μπερδεύομαι..» (Μαρκέλλα).*

## **Συμπεράσματα**

Η ενασχόληση με το θέατρο, ειδικά ως επάγγελμα, δε φαίνεται να έχει συγκεκριμένο ωράριο και μέρες αργίας. Εισβάλλει στη ζωή των ατόμων, στην καθημερινότητά τους, στη σκέψη και τις σχέσεις τους. Κάποιες φορές επηρεάζει, αλλά μπορεί και να διαταράσσει την αντίληψη που έχουν για την ταυτότητά τους και τον περιβάλλοντα κόσμο. Αν υπολογίσει κανείς και την ανασφάλεια και τις γενικότερες δυσκολίες του συγκεκριμένου επαγγέλματος, είναι αδιαμφισβήτητα μια επένδυση που εμπεριέχει ρίσκο. Η επιλογή αυτή οπότε αντανακλά την ανάγκη αυτών των ατόμων να κάνουν θέατρο. Στις περισσότερες συνεντεύξεις παρατηρήθηκε μία εναλλαγή στη συναισθηματική τους κατάσταση, κατά τις περιγραφές. Τη μία στιγμή μπορεί να μιλάνε με ενθουσιασμό και την αμέσως επόμενη με ανησυχία. Τη μία στιγμή μπορεί να προβάλλουν τον εαυτό τους ως πολύ τυχερό που βρέθηκε το θέατρο στο δρόμο τους και στη συνέχεια να τονίζουν τον αγώνα τους για να επιβιώσουν μέσα σ' αυτό. Η υποκριτική δρα από τη μία ψυχοθεραπευτικά γι' αυτά τα άτομα κι από την άλλη τους επιβαρύνει. Ίσως αυτό εξηγείται με τη ναρκισσιστική άμυνα της εξιδανίκευσης έναντι της υποτίμησης.

Μέσα από τις συνεντεύξεις, όπου διαφαίνεται η προσωπικότητα αυτών των ατόμων, δείχνουν άτομα με αυξημένες ναρκισσιστικές τάσεις κι ανάγκες, τις οποίες ικανοποιούν μέσα από το θέατρο. Δεν προλαβαίνουν να βαρεθούν, τους παρέχεται μια ασφαλής συνθήκη, την οποία μπορούν να ελέγξουν, όπως και την εικόνα τους μέσα σ' αυτή, βιώνουν έντονα συναισθήματα και καταστάσεις και αντιμετωπίζουν τη δυσκολία τους στο να εκτεθούν, καλυμμένοι πίσω από την «πανοπλία» ενός ρόλου. Η ενασχόληση με το θέατρο βέβαια, δείχνει να ανακουφίζει προσωρινά, όχι όμως και να αποδεσμεύει τα άτομα από αυτές τις τάσεις. Αντίθετα, δείχνει να τους επιβαρύνει, εθίζοντάς τους στην έκσταση της σκηνής και βυθίζοντάς τους στη σύγχυση της ταυτότητάς τους. Διατηρεί επίσης την τάση τους να επικοινωνούν και να εκθέτουν πτυχές της προσωπικότητας και του συναισθηματικού τους κόσμου, πίσω από το άλλοθι μιας μάσκας και σ' ένα απρόσωπο κοινό χωρίς αντίλογο. Ο αγώνας τους επίσης να εξελιχθούν καλλιτεχνικά, ενισχύει την τελειομανία τους.

Όπως αναφέρθηκε κι από κάποια άτομα, θα μπορούσε η εμπλοκή με την υποκριτική να παρομοιαστεί με εθισμό. Το ίδιο το θέατρο θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ναρκωτικό, με την έννοια ότι τους απελευθερώνει, τους χαρίζει έντονες στιγμές, έντονα συναισθήματα, μέσω αυτού βγαίνουν έξω από τα όριά τους, εκτίθενται με άλλοθι κι έρχονται κοντά με τους συμπαίκτες τους. Από την άλλη, ακολουθεί το «άδειασμα», ή αλλιώς το «hangover» και τους απομακρύνει από ανθρώπους που δεν εμπλέκονται σ' αυτό.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο σύγχρονος δυτικός τρόπος ζωής ενισχύει τις ναρκισσιστικές τάσεις των ατόμων. Μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως όλο και περισσότερο οι νεότερες γενιές επενδύουν στην εξωτερική τους εικόνα, προσπαθώντας να δηλώσουν διά βλέμματος στοιχεία της προσωπικότητάς τους, τις επιλογές τους στη μουσική, τα ενδιαφέροντά τους, τις πολιτικές τους προτιμήσεις και την οικονομική τους κατάσταση. Είναι μια προσπάθεια να προσελκύσουν άτομα με αντίστοιχα στοιχεία, προσαρμοζόμενοι στους γρήγορους ρυθμούς και τις αλλαγές του σύγχρονου τρόπου ζωής. Ως αποτέλεσμα, η περσόνα πολλές φορές γίνεται πιο ισχυρή από το εγώ και τα άτομα, όντας πολυπρισματικά, παλεύουν να ελέγξουν την έκθεση των πτυχών που δεν ταιριάζουν μ' αυτήν, στο περιβάλλον τους. Υπό αυτήν την έννοια ο Goffman είχε δίκιο λέγοντας ότι είμαστε ηθοποιοί, με την έννοια ότι είμαστε ενεργητικοί στον έλεγχο της εικόνας που προβάλλουμε στα διάφορα πλαίσια, έχοντας υπόψη μας τα πρότυπα που περιλαμβάνονται στο γνωστικό μας πεδίο. Επιπλέον, παρατηρείται πως οι νεότερες γενιές, επιδιώκουν έντονα συναισθήματα και εμπειρίες, ενδεχομένως για να αναπληρώσουν το συναισθηματικό κενό και τη μοναξιά που προκαλείται από τις επιφανειακές και εξιδανικευμένες σχέσεις, οι οποίες έρχονται ως επίπτωση των παραπάνω.

Αν λοιπόν, όπως σχολιάστηκε παραπάνω, ο κοινωνικός ρόλος του ηθοποιού αντανακλά στοιχεία της κοινωνίας, θα μπορούσε να ήταν ακριβώς αυτό. Αν οι ναρκισσιστικές τάσεις στο παρελθόν θεωρούνταν αλαζονεία, σήμερα αγγίζουν το νορμάλ. Σε αντίθεση με παλαιότερα στην Ελλάδα, όπου οι ηθοποιοί θεωρούνταν απόβλητοι και στις γυναίκες ειδικότερα ήταν μεγάλο ταμπού να ακολουθήσουν αυτό το δρόμο, σήμερα το επάγγελμα του ηθοποιού ασκεί μεγάλη αίγλη. Μεγάλος αριθμός νέων ανθρώπων επιθυμούν να ασχοληθούν με το θέατρο, όπως αυξάνονται και οι ερασιτεχνικές ομάδες και οι ομάδες ψυχοδράματος και δραματοθεραπείας.

«Αν ο 20<sup>ος</sup> αιώνας ήταν ο αιώνας της ψυχανάλυσης, ο 21<sup>ος</sup> θα είναι ο αιώνας του ψυχοδράματος», ανέφερε προφητικά ο Μορένο. Και πράγματι, η

ψυχοθεραπευτική εφαρμογή του δράματος, γίνεται όλο και πιο διαδεδομένη σαν μέθοδος. Ακόμα κι αν λείπουν οι απαιτήσεις για απόδοση, που έχουν τα άτομα που ασχολούνται με την τέχνη του θεάτρου, είναι άξιο προβληματισμού το κατά πόσο είναι μια μέθοδος αποτελεσματική για τη σύγχυση και τα προβλήματα που βιώνουν τα άτομα στη σύγχρονη δυτική κοινωνία. Ως μέθοδος, χρησιμοποιεί τις ευεργετικές επιδράσεις της ενασχόληση με το θέατρο ή μήπως παλεύει τη φωτιά με τη φωτιά;

### ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

Bateman, A. & Holmes, J. (1998). *Εισαγωγή στην Ψυχανάλυση. Σύγχρονη Θεωρία και Πρακτική*. (Ι. Τεττέρη, Μτφ.). Αθήνα: Καστανιώτη. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1995).

Bradbury, M., Heading, B. & Hollis, M. (1972). *The man and the mask: A discussion of role- theory*. J.A. Jackson (επιμ.). London: Cambridge University Press.

Chekhov, M. (2007). *Για τον ηθοποιό. Η τέχνη και η τεχνική της ηθοποιίας*. (Κ. Πατέρα, Μτφ.). Αθήνα: Μεταίχμιο. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1953).

Duvignaud, J. (2000). *Ο ηθοποιός*. (Μ. Ράις, Μτφ.). Αθήνα: Νεφέλη. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1965). ?

Goffman, E. (1996). (Δ. Μακρυνιώτη, Μτφ.). *Συναντήσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1961).

Hindson, P. & Gray, T. (1988). *Burke's Dramatic Theory of Politics*. Aldershot: Avebury series in Philosophy.

Jones, P. (2003). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*. (Δ. Μηλιώνη & Ο. Βιτούλα) Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1996).

- Marp, M., Holmes, P. & Tauvon, K. (2002). *Το Ψυχόδραμα. Θεωρία και πρακτική*. (Α. Πενταράκη, Μτφ.). Θεσσαλονίκη: University Studio Press. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1998).
- Mason, J. (2003). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. (Ε. Δημητριάδου, Μτφ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1958).
- Mc Williams, N. (2000). *Ψυχαναλυτική διάγνωση*. (Α. Καραμπέτσου, Μτφ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1994).
- Moore, S. (1986). *Το σύστημα Στανισλάφσκι. Η επαγγελματική εκπαίδευση του ηθοποιού*. (Α. Τσάκας, Μτφ.) Αθήνα: Παρασκήνιο. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1960).
- Oatley, K. & Jenkins, J. (2004). *Ερμηνείες και Κατανόηση*. (Μ. Σόλμαν & Μ. Ντάβου, Μτφ.). Αθήνα: Παπαζήση. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1996).
- O' leary, E. (1995). *Η θεραπεία Gestalt*. (Γ. Σκαρβέλη, Μτφ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1992).
- Radley, A. (2008). *Οι σχέσεις λεπτομερώς: Η μελέτη της Κοινωνικής αλληλεπίδρασης*. D. Miell & R. Dallos (επιμ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Robson, C. (2007). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου. Ένα μέσο για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. (Β.Π. Νταλάκου & Κ. Βασιλικού, Μτφ.). Αθήνα: Gutenberg. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1993).
- Smith, J., Flowers, P. & Larkin, P. (2009). *Interpretative Phenomenological Analysis: Theory, Method and Research*. London: SAGE publications Ltd
- Γιοβαζολιάς, Γ. (2010). *Συμβουλευτική γονέων*. (Πανεπιστημιακές σημειώσεις). Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο.



Κρασανάκης, Σ. (2001). *Ψυχοθεραπεία μέσω δράματος*. Π. Ασημάκης (επιμ.). Αθήνα: Π. Ασημάκης Συμβουλευτική και Θεραπεία.

Μακρυνιώτη, Δ. (1996). Εισαγωγή. Στο Ε. Goffman, *Συναντήσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαστάμου, Σ. (2006). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παντελή, Σ. (2001). *Ψυχόδραμα*. Π. Ασημάκης (επιμ.). Αθήνα: Π. Ασημάκης Συμβουλευτική και Θεραπεία.

Ρήγα, Α. (2009). *Ψυχολογία της Τέχνης. Τόμος Α': Δημιουργικότητα και Μορφές Τέχνης*. Αθήνα: Πεδίο.