



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΕΝΗΛΙΚΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ
ΩΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΔΙΑ ΒΙΟΥ
ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΖΟΥΣΑΣ ΜΑΘΗΣΗΣ
ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΥΛΙΑΝΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΚΕΔΡΑΚΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ

ΑΘΗΝΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2026

Η Επαγγελματική Πορεία των Ηθοποιών ως Διαδικασία Διά Βίου και Μετασχηματίζουσας Μάθησης μέσω της Αισθητικής Εμπειρίας.

Κωστοπούλου Στυλιανή
Α.Μ. 163038

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Κατερίνα Κεδράκα
Καθηγήτρια ΔΠΘ
Καθηγήτρια-Σύμβουλος (ΣΕΠ) ΕΑΠ

Δρ. Βασιλεία Καλοκύρη
Καθηγήτρια-Σύμβουλος (ΣΕΠ) ΕΑΠ

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο τον χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέας/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέας/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών της δικαιωμάτων.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κωστοπούλου, Σ. (2026). *Η Επαγγελματική Πορεία των Ηθοποιών ως Διαδικασία Διά Βίου και Μετασχηματίζουσας Μάθησης μέσω της Αισθητικής Εμπειρίας*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Στην Ανδριανή και στον Θεοφάνη,

που με μετασχημάτισαν...

Περιεχόμενα

Ευρετήριο διαγραμμάτων και εικόνων	vi
Ευρετήριο πινάκων	vi
Περίληψη	vii
Abstract	viii
Πρόλογος	ix
Ευχαριστίες	x
Εισαγωγή	1
ΜΕΡΟΣ Α - ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	3
Κεφάλαιο 1 Οριοθέτηση του πεδίου και εννοιολογικός προσδιορισμός όρων	4
1.1 Από την εκπαίδευση στην επαγγελματική πορεία των ηθοποιών	4
1.2 Εννοιολογικός προσδιορισμός των βασικών όρων.....	6
1.3 Η ειδική ερευνητική εστίαση	8
Κεφάλαιο 2 Κριτική και συνθετική ανασκόπηση: μάθηση, αισθητική εμπειρία και επαγγελματική ταυτότητα στο θεατρικό πεδίο	10
2.1 Η ενήλικη μάθηση ως εμπειρική, κοινωνική και βιογραφική διεργασία	10
2.2 Από την εμπειρία στον μετασχηματισμό: κριτικός στοχασμός και αλλαγή πλαισίων αναφοράς.....	13
2.3 Η αισθητική εμπειρία στην Εκπαίδευση Ενηλίκων: δυνατότητες και όρια	15
2.4 Το θέατρο ως ενσώματη, συλλογική και επαγγελματική πρακτική	18
2.5 Κρίσιμα βιώματα και η συμβολή τους στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας	21
2.6 Το θεατρικό περιβάλλον ως πεδίο μάθησης υπό συνθήκες εξουσίας και επισφάλειας.....	24
2.7 Συναφείς έρευνες και ερευνητικό κενό.....	26
Κεφάλαιο 3 Θεωρητική αφετηρία και άξονες της έρευνας	29
ΜΕΡΟΣ Β - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	34
Κεφάλαιο 4 Μεθοδολογία της έρευνας.....	35
4.1 Προβληματική επιλογής του θέματος.....	35
4.2 Ερευνητική μεθοδολογία	36
4.3 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας	37
4.4 Το δείγμα της έρευνας	38
4.5 Εργαλεία συλλογής δεδομένων	39
4.5.1 Ερωτηματολόγιο	40
4.5.2 Οδηγός Συνέντευξης και ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους	40

4.6 Διαδικασία συλλογής δεδομένων	41
Κεφάλαιο 5 Ευρήματα και αποτελέσματα.....	44
5.1 Παρουσίαση και οργάνωση των δεδομένων.....	44
5.2 Βασικά χαρακτηριστικά του δείγματος	45
5.3 Ευρήματα ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα: Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης.....	50
5.4 Ευρήματα ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα: Η αισθητική εμπειρία και οι εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες.....	55
5.5 Ευρήματα ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα: Επαγγελματικές σχέσεις και εργασιακό-μαθησιακό περιβάλλον	59
5.6 Συνοπτική σύνθεση των ευρημάτων.....	62
Κεφάλαιο 6 Συζήτηση και συμπεράσματα	64
6.1 Συζήτηση των ευρημάτων	64
6.1.1 Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο διά βίου, άτυπης και βιωματικής μάθησης.....	64
6.1.2 Η αισθητική εμπειρία ως πεδίο αναστοχασμού, νοηματοδότησης και εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών.....	69
6.1.3 Επαγγελματικές σχέσεις, εργασιακό περιβάλλον και όρια της μετασχηματιστικής ερμηνείας	74
6.2 Συμπεράσματα	80
6.3 Περιορισμοί, εγκυρότητα και αξιοπιστία της έρευνας	82
6.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα	83
Αντί επιλόγου.....	85
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	86
Νομοθεσία.....	93
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	94
Παράρτημα 1 Αποσπάσματα συνεντεύξεων	95
Σ1	95
Σ2	103
Σ3	113
Σ4	120
Σ5	131
Σ6	140
Παράρτημα 2 Οδηγός Συνέντευξης	148
Παράρτημα 3 Ερωτηματολόγιο.....	150
Παράρτημα 4 Έντυπο συναίνεσης	153

Ευρετήριο διαγραμμάτων και εικόνων

Σχήμα 1. Κατανομή του δείγματος κατά φύλο.....	45
Σχήμα 2. Κατανομή του δείγματος κατά ηλικιακή ομάδα	46
Σχήμα 3. Κατανομή του δείγματος κατά γενική εκπαιδευτική βαθμίδα	47
Σχήμα 4. Μορφές θεατρικής εκπαίδευσης των συμμετεχόντων/ουσών.....	47
Σχήμα 5. Κατανομή του δείγματος κατά έτη επαγγελματικής εμπειρίας.....	48
Σχήμα 6. Πεδία επαγγελματικής απασχόλησης των συμμετεχόντων/ουσών	49
Σχήμα 7. Κατανομή απαντήσεων στις ερωτήσεις για τη διά βίου μάθηση και την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών	51
Σχήμα 8. Αντιλήψεις για την επιτυχία, την αποτυχία, την ανταπόκριση και την απόρριψη ως μαθησιακές διαδικασίες	53
Σχήμα 9. Συνολική συμφωνία των συμμετεχόντων/ουσών ως προς τις διαστάσεις της αισθητικής εμπειρίας	55
Σχήμα 10. Εμπειρίες αλλαγής αυτοαντίληψης, επαγγελματικών στάσεων και ορίων αποδεκτού στο επάγγελμα	58
Σχήμα 11. Αντιλήψεις των συμμετεχόντων/ουσών για τον ρόλο των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος στη μαθησιακή πορεία των ηθοποιών	59

Ευρετήριο πινάκων

Πίνακας 1. Χρονολογική πορεία έρευνας.....	43
Πίνακας 2. Βασικά χαρακτηριστικά συμμετεχόντων/ουσών στις συνεντεύξεις	49
Πίνακας 3. Θεματικές κατηγορίες που αναδόθηκαν από τις ανοιχτές απαντήσεις για τη μάθηση μέσα από το θέατρο	51
Πίνακας 4. Θεματικές κατηγορίες που αναδόθηκαν από τις ανοιχτές απαντήσεις για ρόλους, έργα ή παραστάσεις που επηρέασαν βαθιά τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ...	56

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία, ενταγμένη στο επιστημονικό πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, διερεύνει τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματίες ηθοποιοί βιώνουν και νοηματοδοτούν την επαγγελματική και καλλιτεχνική τους πορεία ως διαδικασία διά βίου, άτυπης, βιωματικής και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Το θέατρο προσεγγίστηκε όχι μόνο ως καλλιτεχνική πρακτική ή επαγγελματική δραστηριότητα, αλλά ως πεδίο συνεχούς μάθησης, στο οποίο η εμπειρία, το σώμα, το δραματικό κείμενο και η αισθητική εμπλοκή συνέβαλαν στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και προσωπικής ταυτότητας των ηθοποιών.

Η έρευνα βασίστηκε σε μικτή μεθοδολογική προσέγγιση. Συλλέχθηκαν ποσοτικά δεδομένα μέσω ηλεκτρονικού ερωτηματολογίου από 81 επαγγελματίες ηθοποιούς και ποιοτικά δεδομένα μέσω έξι ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους με ηθοποιούς με μακρά επαγγελματική πορεία. Η ανάλυση πραγματοποιήθηκε με συνδυασμό περιγραφικής στατιστικής και θεματικής ανάλυσης.

Τα ευρήματα έδειξαν ότι η θεατρική πρακτική, η ενσώματη εμπειρία, η επαφή με το δραματικό κείμενο, η σχέση με το κοινό, καθώς και κρίσιμες επαγγελματικές εμπειρίες, όπως η επιτυχία και η αποτυχία, λειτούργησαν ως σημαντικές πηγές μάθησης και αναστοχασμού. Παράλληλα, αναδείχθηκε η σημασία του επαγγελματικού περιβάλλοντος ως μαθησιακού περιβάλλοντος, το οποίο μπορεί να διευκολύνει ή να παρεμποδίζει μετασχηματιστικές διεργασίες. Η εργασία συνέβαλε στην ανάδειξη της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως πεδίου διά βίου μάθησης με μετασχηματίζουσα δυναμική, εμπλουτίζοντας τη σχετική βιβλιογραφία της Εκπαίδευσης Ενηλίκων.

Λέξεις-κλειδιά

διά βίου μάθηση, εμπειρική μάθηση, μετασχηματίζουσα μάθηση, αισθητική εμπειρία, ενσώματη μάθηση, επαγγελματίες ηθοποιοί

Abstract

This diploma thesis, situated within the academic field of Adult Education, investigated how professional actors experienced and conceptualized their professional and artistic journey as a process of lifelong, informal, experiential, and potentially transformative learning. Theater was approached not merely as an artistic practice or professional activity, but as a field of continuous learning, where experience, the body, the dramatic text, and aesthetic engagement contributed to the formation of the actors' professional and personal identity.

The research was based on a mixed-methods approach. Quantitative data were collected through an online questionnaire completed by 81 professional actors, while qualitative data were gathered via six semi-structured in-depth interviews with actors possessing extensive professional experience. The analysis was conducted using a combination of descriptive statistics and thematic analysis.

The findings indicated that theatrical practice, embodied experience, contact with the dramatic text, the relationship with the audience, alongside critical professional experiences—such as success and failure—functioned as significant sources of learning and reflection. Furthermore, the significance of the professional environment as a learning space was highlighted, demonstrating its capacity to either facilitate or hinder transformative processes. This study contributed to highlighting the actors' professional journey as a domain of lifelong and transformative learning, thus enriching the relevant literature in Adult Education.

Keywords

lifelong learning, experiential learning, transformative learning, aesthetic experience, embodied learning, professional actors

Πρόλογος

Η παιδιόθεν βαθιά αγάπη μου για «τον μαγικό κόσμο του θεάτρου» αποτέλεσε για μένα πάντα την οδό μέσα από την οποία βιώνεται η ζωή. Η αγάπη αυτή οδήγησε στις θεατρικές σπουδές, στις σπουδές υποκριτικής και, εν τέλει, στην επαγγελματική ενασχόληση με το θέατρο. Έκτοτε, η διττή μου ιδιότητα ως θεατρολόγου και ηθοποιού με κατήθυνε στη διερεύνηση διαφορετικών πτυχών της επιστήμης και της τέχνης του θεάτρου.

Η επαφή μου με το πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων άνοιξε έναν νέο ορίζοντα κατανόησης αυτής της διαδρομής. Αναπόφευκτα, προσπάθησα να συγκεράσω τις αρχές, τις θεωρητικές αφετηρίες και τη μεθοδολογία της Εκπαίδευσης Ενηλίκων με τη θεατρική πρακτική και να επιχειρήσω να ερμηνεύσω το θέατρο μέσα από την επιστημονική ματιά αυτού του ευρύτατου και τόσο πρόσφορου πεδίου, προσεγγίζοντάς το όχι μόνο ως καλλιτεχνικό ή επαγγελματικό πεδίο, αλλά και ως χώρο μάθησης, αναστοχασμού και πιθανής προσωπικής και επαγγελματικής μετατόπισης.

Η βιωμένη μου εμπειρία από νωρίς μου είχε υποδείξει ότι το θέατρο εμπεριέχει μια έντονη μαθησιακή δυναμική. Ωστόσο, τα ερωτήματα παρέμεναν ανοιχτά: με ποιους τρόπους ενεργοποιείται αυτή η μαθησιακή διεργασία; Ποια χαρακτηριστικά της θεατρικής εμπειρίας την καθιστούν μαθησιακή; Πώς εκτείνεται η δυναμική της σε βάθος χρόνου και με ποιο τρόπο μπορεί να επιδράσει στην επαγγελματική ταυτότητα των ηθοποιών;

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί μια πρώτη συστηματική απόπειρα σύζευξης της Εκπαίδευσης Ενηλίκων με το θέατρο. Ειδικότερα, επιχειρεί να διερευνήσει κατά πόσο η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών βιώνεται και νοηματοδοτείται από τους/τις ίδιους/ες ως διαδικασία διά βίου μάθησης, ενώ παράλληλα αναζητά τις ενδεχόμενες μετασχηματιστικές προοπτικές που δύνανται να αναδυθούν μέσα από την εμπλοκή με την αισθητική εμπειρία του θεάτρου.

Η εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εκπαίδευση Ενηλίκων» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, υπό την επίβλεψη της Καθηγήτριας ΔΠΘ Αικατερίνης Κεδράκα και συνεπιβλέπουσα την Καθηγήτρια-Σύμβουλο του ΕΑΠ, Δρ Βασιλεία Καλοκύρη. Φιλοδοξία της είναι να φωτίσει, έστω και μερικώς, μια λιγότερο διερευνημένη όψη της επαγγελματικής ζωής των ηθοποιών: εκείνη στην οποία η καλλιτεχνική πράξη, η εμπειρία, το σώμα, ο ρόλος, η σχέση με τους άλλους και ο αναστοχασμός συγκροτούν ένα σύνθετο πεδίο διά βίου μάθησης. Η προσωπική μου σχέση με το θέατρο μπορεί να αποτέλεσε την αφετηρία της παρούσας ερευνητικής διαδρομής· η επιστημονική της επεξεργασία, ωστόσο, επιχειρήθηκε με όρους συστηματικής διερεύνησης, αναστοχασμού και σεβασμού στις εμπειρίες των συμμετεχόντων/ουσών.

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση αυτής της ερευνητικής προσπάθειας δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την πολύτιμη συμβολή και συμπαράσταση ανθρώπων που στάθηκαν δίπλα μου. Πρωτίστως, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμότερες και πιο ειλικρινείς ευχαριστίες μου στην επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κ. Αικατερίνη Κεδράκα, που με τη στάση της, την αρωγή της, τη στήριξή της σε αυτό το κοπιώδες ταξίδι, που έγινε εν μέσω φουρτούνας στη ζωή μου, δε με άφησε στιγμή να πιστέψω ότι δεν μπορώ να φτάσω στον προορισμό μου. Την ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου.

Επίσης, ευχαριστώ θερμά την Αφροδίτη Αντωνάκη με τις πάντα εμπνευσμένες ιδέες της, που συνήθως μου δίνουν το φως προς τη σωστή κατεύθυνση. Τη Μαρία Γεωργιάδου, τον Φανούρη Κορρέ και τον Διονύση Κλάδη, οι οποίοι με τις εύστοχες παρατηρήσεις τους στο πιλοτικό στάδιο του ερωτηματολογίου συνέβαλαν τα μέγιστα στην τελική διαμόρφωσή του. Τον Γιάννη Απέργη, που με έφερε σε επαφή με έναν σπουδαίο πρωταγωνιστή του θεάτρου μας, διευκολύνοντας μια υπέροχη συνέντευξη. Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω και στους συμφοιτητές μου στο ΠΜΣ «Εκπαίδευση Ενηλίκων» για την πολύτιμη αλληλοϋποστήριξη όλα αυτά τα χρόνια και δη κατά την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας.

Τέλος, η έρευνα αυτή δεν θα είχε πνοή χωρίς τους ίδιους τους δημιουργούς της. Ευχαριστώ από καρδιάς τους/τις 81 συναδέλφους ηθοποιούς - φίλους, γνωστούς και αγνώστους - που αφιέρωσαν τον χρόνο τους για να συμμετάσχουν στην ποσοτική έρευνα. Ιδιαίτερη μνεία, τιμή και ευγνωμοσύνη οφείλω στους έξι συνεντευξαζόμενους για την προθυμία, την ανοικτότητα και το γενναιόδωρο μοίρασμα των εμπειριών τους. Οι αφηγήσεις τους όχι μόνο διαμόρφωσαν τον πυρήνα αυτής της μελέτης, αλλά αποτέλεσαν και ένα σπουδαίο μάθημα για μένα, τόσο ως ερευνήτριας, αλλά εν προκειμένω και ως ηθοποιού, χάρη στον πλούτο των πληροφοριών και γεγονότων που περιείχαν. Τιμή μου αυτά τα «ιδιαίτερα μαθήματα» που μου δώσατε.

*Μέσω της αφήγησης, της αισθητικής, της γλώσσας, της κίνησης, της σκηνογραφίας,
το θέατρο ως ολοκληρωμένη μορφή τέχνης
μπορεί να μας κάνει να δούμε
τι ήταν, τι είναι και τι θα μπορούσε να είναι ο κόσμος μας.*

Willem Dafoe

Μήνυμα για την Παγκόσμια Ημέρα Θεάτρου 2026¹

Εισαγωγή

Η υποκριτική τέχνη ως επάγγελμα, σε αντίθεση με άλλα επαγγέλματα, συνδέεται άμεσα με την προσωπικότητα, το σώμα, το συναίσθημα και την επαγγελματική ταυτότητα του ηθοποιού, γεγονός που καθιστά την ολόπλευρη μάθηση που επέρχεται μέσω αυτής, αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινής καλλιτεχνικής πρακτικής. Συνεπώς, η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών αποτελεί μια σύνθετη και πολυδιάστατη μαθησιακή διαδικασία, η οποία υπερβαίνει τα όρια της τυπικής καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και εκτείνεται σε ολόκληρο τον επαγγελματικό και προσωπικό τους βίο. Η συνεχής επαφή με θεατρικά κείμενα, ρόλους και πολυδιάστατους χαρακτήρες, σκηνοθετικές προσεγγίσεις, συνεργασίες και διαφορετικό κάθε φορά κοινό, δημιουργεί ένα δυναμικό περιβάλλον εμπειριών, μέσα από το οποίο οι ηθοποιοί καλούνται διαρκώς να αναστοχάζονται, να επαναπροσδιορίζουν παραδοχές και να αναπτύσσουν νέες μορφές κατανόησης του εαυτού και του κόσμου.

Η διεθνής και ελληνική βιβλιογραφία έχει αναδείξει τη σημασία της διά βίου μάθησης, της εμπειρικής μάθησης και της μετασχηματίζουσας μάθησης στην επαγγελματική ανάπτυξη των ενηλίκων (Jarvis, 2022· Illeris, 2016· Mezirow, 2007). Παράλληλα, η αισθητική εμπειρία έχει αναγνωριστεί ως σημαντικός παράγοντας ενεργοποίησης του κριτικού αναστοχασμού και της προσωπικής αλλαγής (Dewey, 2005· Κόκκος, 2017, 2024). Στο πεδίο των θεατρικών σπουδών και της εκπαίδευσης ενηλίκων έχουν αναπτυχθεί θεωρητικές και ερευνητικές προσεγγίσεις που εξετάζουν τη συμβολή του θεάτρου στην εκπαίδευση, στην ανάπτυξη της ενσυναίσθησης, στην καλλιέργεια της κριτικής σκέψης και στον μετασχηματισμό των ατόμων (Κοντογιάννη, 2008· Ποργιαλίδου, 2009· Στράνης, 2022· Κόκκος, 2017· Κόκκος, 2024· Σωτηρούδη, 2023· Ραφτόπουλος, 2016· Ποργιαλίδου, 2019· Κουλαουζίδης, 2015). Ωστόσο, η

¹ Μετάφραση στα ελληνικά από το αγγλικό πρωτότυπο, Γίολα Κλείτου, για το Κυπριακό Κέντρο Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (ΚΚΔΙΘ).

επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαρκής μαθησιακή διαδρομή και ειδικότερα η σχέση της με τη μετασχηματίζουσα μάθηση μέσω της αισθητικής εμπειρίας παραμένει διερευνημένη σε εξαιρετικά περιορισμένη έκταση, τόσο στο ελληνικό όσο και στο διεθνές πλαίσιο.

Σκοπός του παρόντος πονήματος είναι να διερευνήσει κατά πόσο και με ποιους τρόπους η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να νοηθεί ως διαδικασία διά βίου και ενδεχομένως μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας. Ειδικότερα, η έρευνα εξετάζει τις μαθησιακές εμπειρίες που αναδύονται κατά την επαγγελματική δραστηριότητα των ηθοποιών, τον ρόλο της αισθητικής εμπειρίας στην προσωπική και επαγγελματική τους ανάπτυξη, καθώς και τις συνθήκες που ευνοούν ή περιορίζουν πιθανές μετασχηματιστικές διεργασίες.

Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα αφορούν: α) τις μορφές μάθησης που αναπτύσσονται κατά την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών, β) τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι αντιλαμβάνονται τη συμβολή της αισθητικής εμπειρίας στην εξέλιξη της επαγγελματικής και προσωπικής τους ταυτότητας, γ) τον ρόλο του αναστοχασμού, των συνεργασιών, της επιτυχίας και της αποτυχίας στη συγκρότηση της επαγγελματικής τους ταυτότητας και δ) το κατά πόσο οι εμπειρίες αυτές μπορούν να ερμηνευθούν υπό το πρίσμα της μετασχηματίζουσας μάθησης.

Η σημασία της παρούσας έρευνας είναι διττή. Σε θεωρητικό επίπεδο, επιχειρεί να γεφυρώσει το πεδίο της εκπαίδευσης ενηλίκων με το πεδίο της θεατρικής πρακτικής, αναδεικνύοντας τη μαθησιακή διάσταση της επαγγελματικής ζωής των ηθοποιών. Σε εμπειρικό επίπεδο, δίνει φωνή στους ίδιους τους επαγγελματίες του θεάτρου, φωτίζοντας πτυχές της καθημερινής τους εμπειρίας που συχνά παραμένουν αόρατες στη σχετική βιβλιογραφία. Παράλληλα, φιλοδοξεί να συμβάλει στον επιστημονικό διάλογο γύρω από τη σχέση αισθητικής εμπειρίας, επαγγελματικής ταυτότητας και μετασχηματισμού των ενηλίκων.

Η εργασία διαρθρώνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει το θεωρητικό πλαίσιο όπου παρουσιάζονται οι βασικές έννοιες που συνδέονται με τη διά βίου μάθηση, τη μετασχηματίζουσα μάθηση, την αισθητική εμπειρία και τη θεατρική εκπαίδευση. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τη μεθοδολογία της έρευνας, όπου παρουσιάζεται ο ερευνητικός σχεδιασμός, τα εργαλεία συλλογής δεδομένων και η διαδικασία ανάλυσής τους. Εν συνεχεία γίνεται παρουσίαση και ερμηνεία των ευρημάτων, συζήτησή τους σε συνάρτηση με το θεωρητικό πλαίσιο και τη συναφή βιβλιογραφία και, τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα της έρευνας.

Η παρούσα έρευνα δεν στερείται, ωστόσο, και κάποιων περιορισμών. Το δείγμα των συνεντεύξεων είναι περιορισμένο, γεγονός που δεν επιτρέπει γενικεύσεις για το σύνολο των επαγγελματιών ηθοποιών του ελληνικού θεατρικού χώρου. Επιπλέον, τα δεδομένα βασίζονται σε αυτοαναφορές των συμμετεχόντων/ουσών και αποτυπώνουν προσωπικές ερμηνείες επί των εμπειριών τους. Ωστόσο, παρά τους περιορισμούς αυτούς, η έρευνα προσφέρει πολύτιμες ενδείξεις για τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματίες ηθοποιοί βιώνουν τη μάθηση, τον αναστοχασμό και την πιθανή μετασχηματιστική επίδραση της αισθητικής εμπειρίας κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής τους πορείας και ανοίγει τη συζήτηση για περαιτέρω διερεύνηση της μαθησιακής διαδικασίας από την οποία διέρχονται οι ηθοποιοί μέσω της τριβής τους με την αισθητική εμπειρία ως επαγγελματίες.

ΜΕΡΟΣ Α - ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Κεφάλαιο 1 Οριοθέτηση του πεδίου και εννοιολογικός προσδιορισμός όρων

Το παρόν κεφάλαιο έχει ως στόχο την οριοθέτηση του θεωρητικού και ερευνητικού πεδίου της εργασίας, καθώς και την αποσαφήνιση των βασικών εννοιών πάνω στις οποίες θεμελιώνεται η παρούσα μελέτη. Ειδικότερα, επιχειρείται αρχικά η μετατόπιση της εστίασης από την εκπαίδευση των ηθοποιών, με τη στενή έννοια της αρχικής ή θεσμοθετημένης κατάρτισης, προς τη συνολική επαγγελματική τους πορεία ως δυναμικό πεδίο εμπειριών, μάθησης και νοηματοδότησης. Στη συνέχεια, προσδιορίζονται οι κεντρικοί όροι της έρευνας, δηλαδή η επαγγελματική πορεία, η διά βίου μάθηση, η μετασχηματίζουσα μάθηση και η αισθητική εμπειρία, προκειμένου να διαμορφωθεί ένα συνεκτικό ερμηνευτικό πλαίσιο. Η εννοιολογική αυτή αποσαφήνιση κρίνεται αναγκαία, καθώς επιτρέπει την κατανόηση του/της ηθοποιού όχι μόνο ως επαγγελματία του θεάτρου, αλλά και ως ενήλικου υποκειμένου μάθησης, του οποίου η καλλιτεχνική και επαγγελματική διαδρομή συγκροτείται μέσα από βιωματικές, σωματικές, αισθητικές, κοινωνικές και βιογραφικές διεργασίες.

1.1 Από την εκπαίδευση στην επαγγελματική πορεία των ηθοποιών

Η διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως διαδικασίας διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας προϋποθέτει μια ουσιαστική μετατόπιση στην εστίαση του ερευνητικού βλέμματος: το ενδιαφέρον δεν περιορίζεται στην εκπαίδευση των ηθοποιών με τη στενή έννοια της τυπικής και άτυπης εκπαίδευσης (Coombs & Ahmed, 1974), δηλαδή στις ανώτερες σχολές δραματικής τέχνης (Ν. 1158/1981· Π.Δ. 336/1989· Π.Δ. 93/2018· Π.Δ. 85/2022), στα εργαστήρια υποκριτικής ή στις οργανωμένες μορφές διδασκαλίας της θεατρικής τέχνης και στην ευρύτερη καλλιτεχνική κατάρτιση. Αντιθέτως, στρέφεται στη συνολική επαγγελματική διαδρομή του/της ηθοποιού, όπως αυτή συγκροτείται μέσα από εμπειρίες εργασιακές, αισθητικής δημιουργίας, συνεργασίας, έκθεσης, αξιολόγησης, αποτυχίας, επιτυχίας και σταδιακής διαμόρφωσης της επαγγελματικής ταυτότητας.

Η μετατόπιση αυτή δεν υποβαθμίζει τη σημασία της αρχικής εκπαίδευσης· αντίθετα, την εντάσσει σε μια ευρύτερη βιογραφική και επαγγελματική συνέχεια. Η εκπαίδευση των ηθοποιών αποτελεί ασφαλώς ένα κρίσιμο στάδιο συγκρότησης τεχνικών, αισθητικών και επαγγελματικών βάσεων. Ωστόσο, η μαθησιακή διαδρομή του/της ηθοποιού δεν εξαντλείται στην περίοδο της φοίτησης ούτε ολοκληρώνεται με την είσοδο στο επάγγελμα. Η ίδια η θεατρική πράξη, ως επαναλαμβανόμενη αλλά κάθε φορά μοναδική συνάντηση με το κείμενο, το σώμα, τον ρόλο, την ομάδα και το κοινό, παράγει διαρκώς νέες εμπειρίες που μπορούν να αποκτήσουν μαθησιακή χροιά.

Η οπτική αυτή συνομιλεί με ευρύτερες θεωρήσεις της εκπαίδευσης ενηλίκων, σύμφωνα με τις οποίες η μάθηση δεν περιορίζεται σε θεσμοθετημένα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα, αλλά διαχέεται στη ζωή, στην εργασία, στις κοινωνικές σχέσεις και στις μεταβάσεις της ενηλικιότητας. Ο Jarvis συνδέει τη μάθηση με τη συνολική ανθρώπινη εμπειρία, τονίζοντας ότι το άτομο μαθαίνει ενόσω επιχειρεί να δώσει νόημα σε καταστάσεις που συναντά μέσα στον κοινωνικό του κόσμο (Jarvis, 2022). Αντίστοιχα, ο Illeris αναδεικνύει τη μάθηση ως πολυδιάστατη διεργασία, στην οποία συνυφαίνονται γνωστικά, συναισθηματικά και κοινωνικά στοιχεία (Illeris, 2016). Με

βάση αυτή την οπτική, η επαγγελματική πορεία δεν μπορεί να ιδωθεί απλώς ως εξωτερική αλληλουχία εργασιακών σταθμών, αλλά ως πεδίο εμπειριών που ενδέχεται να μεταβάλλουν τον τρόπο με τον οποίο το άτομο κατανοεί τον εαυτό του, τους άλλους και το αντικείμενο της εργασίας του.

Δεδομένης της αναζήτησης εργασίας και της αλλαγής εργασιακού περιβάλλοντος ανά εξάμηνο, γίνεται αντιληπτό ότι η συσσώρευση μαθησιακών εμπειριών κατά την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών καθίσταται ανεξάντλητη. Η σύνδεση εμπειρίας και μάθησης εμφανίζεται με ιδιαίτερη ένταση στο επάγγελμα του/της ηθοποιού και για τον επιπλέον λόγο ότι η εργασία δεν αφορά μόνο στην εκτέλεση καθηκόντων ή στην εφαρμογή τεχνικών δεξιοτήτων. Ο/η ηθοποιός εργάζεται με το σώμα, τη φωνή, τη μνήμη, το συναίσθημα, τη φαντασία και τη σκηνική του/της διαθεσιμότητα. Έτσι, η ακρόαση, η πρόβα, η παράσταση, η σχέση με τον/τη σκηνοθέτη/τρια, η ένταξη σε μια ομάδα, η επαναλαμβανόμενη έκθεση στην κριτική και η αβεβαιότητα της επαγγελματικής συνέχειας συγκροτούν ένα σύνθετο περιβάλλον άτυπης, βιοματικής και συχνά αυτοκατευθυνόμενης μάθησης. Η μάθηση αυτή δεν είναι πάντοτε άμεσα ορατή, ούτε απαραίτητα συνειδητή τη στιγμή που συμβαίνει· συχνά αναγνωρίζεται αναδρομικά, όταν οι εμπειρίες εντάσσονται στη βιογραφική αφήγηση του/της ηθοποιού.

Η βιογραφική διάσταση είναι καθοριστική για την κατανόηση της επαγγελματικής πορείας. Σύμφωνα με τον Τσιώλη (2006, 2010), οι αφηγήσεις ζωής και οι βιογραφικές προσεγγίσεις επιτρέπουν να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα άτομα συνδέουν εμπειρίες, γεγονότα και μεταβάσεις σε ένα συνεκτικό ή και αντιφατικό σχήμα νοηματοδότησης. Στην περίπτωση των ηθοποιών, μια παράσταση, ένας ρόλος, μια αποτυχία, μια έντονη συνεργασία ή μια στιγμή αναγνώρισης δεν λειτουργούν μόνο ως μεμονωμένα περιστατικά. Μπορούν να νοηματοδοτηθούν ως σημεία καμπής, ως εμπειρίες επαναπροσδιορισμού ή ως βιώματα που επηρεάζουν τη σχέση του/της ηθοποιού με την τέχνη του/της, την επαγγελματική ή ακόμα και την προσωπική του/της ταυτότητα.

Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών έχει, επιπλέον, έντονα μη γραμμικό χαρακτήρα. Σε αντίθεση με επαγγελματικές διαδρομές που οργανώνονται γύρω από σχετικά σταθερές ιεραρχίες, προβλέψιμα στάδια ανέλιξης ή θεσμικά κατοχυρωμένες μορφές εξέλιξης, η πορεία του/της ηθοποιού χαρακτηρίζεται συχνά από ασυνέχεια, επισφάλεια, μεταβάσεις, διακοπές και επανεκκινήσεις. Η αναγνώριση, η απόρριψη, η επιτυχία, η ανεργία και η αβεβαιότητα μπορεί να εναλλάσσονται μέσα στην ίδια διαδρομή, επηρεάζοντας όχι μόνο τις επαγγελματικές επιλογές, αλλά και την αυτοαντίληψη, την αίσθηση αξίας και τη σχέση του/της ηθοποιού με το επάγγελμα.

Η εστίαση στην επαγγελματική πορεία επιτρέπει, συνεπώς, να αναδειχθεί ο/η ηθοποιός ως ενήλικο υποκείμενο μάθησης, το οποίο διαμορφώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση αισθητικών, εργασιακών, κοινωνικών και βιογραφικών εμπειριών. Η υποκριτική δεν προσεγγίζεται μόνο ως τεχνική δεξιότητα ούτε το θέατρο αποκλειστικά ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, το θεατρικό πεδίο νοείται ως χώρος όπου συναντώνται η αισθητική εμπειρία, η επαγγελματική πράξη και η προσωπική νοηματοδότηση. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εγγράφεται το ερώτημα αν και με ποιο τρόπο η επαγγελματική διαδρομή των ηθοποιών μπορεί να λειτουργήσει ως διαδικασία διά βίου και ενδεχομένως μετασχηματίζουσας μάθησης.

1.2 Εννοιολογικός προσδιορισμός των βασικών όρων

Η ανά χείρας εργασία συγκροτείται γύρω από έννοιες που ανήκουν σε διαφορετικά, αλλά αλληλοτεννόμενα πεδία: την επαγγελματική πορεία, τη διά βίου μάθηση, τη μετασχηματίζουσα μάθηση και την αισθητική εμπειρία. Η εννοιολογική τους αποσαφήνιση είναι αναγκαία προϋπόθεση για τη συγκρότηση ενός συνεκτικού ερμηνευτικού πλαισίου.

Η **επαγγελματική πορεία των ηθοποιών** νοείται ως η συνολική διαδρομή μέσα στο επάγγελμα, η οποία περιλαμβάνει την είσοδο στον θεατρικό χώρο, τις συνεργασίες, τους ρόλους, τις παραστάσεις, τις ακροάσεις, τις περιόδους απασχόλησης ή ανεργίας και αναζήτησης εργασίας (Διαμαντοπούλου, 2021), τις μορφές αναγνώρισης, τις απορρίψεις, τις αλλαγές καλλιτεχνικού προσανατολισμού και τη σταδιακή διαμόρφωση της επαγγελματικής αυτοαντίληψης. Η έννοια δεν περιορίζεται στην εξωτερική καταγραφή της σταδιοδρομίας, αλλά αφορά και στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα βιώνουν, ερμηνεύουν και αφηγούνται τη διαδρομή τους. Έτσι, η επαγγελματική πορεία αποκτά ταυτόχρονα εργασιακή, αισθητική και βιογραφική διάσταση (Τσιώλης, 2006). Η επιλογή του όρου «πορεία» έναντι του όρου «εκπαίδευση» επιτρέπει να συμπεριληφθούν εμπειρίες που δεν φέρουν τυπικά εκπαιδευτικό χαρακτήρα, αλλά δύνανται να λειτουργήσουν μαθησιακά. Η επαγγελματική πορεία, επομένως, αντιμετωπίζεται ως δυναμικό πεδίο εμπειριών και όχι ως γραμμική εξέλιξη.

Η έννοια της **διά βίου μάθησης** συνδέεται με αυτή την προοπτική, καθώς απομακρύνει τη μάθηση από την αποκλειστική της ταύτιση με την τυπική εκπαίδευση. Στην Εκπαίδευση Ενηλίκων, η μάθηση νοείται ως διαδικασία που εκτείνεται σε όλη τη διάρκεια της ζωής - εκκινώντας ήδη από το προγεννητικό στάδιο (Illeris, 2016) - και συνδέεται με τις ανάγκες, τις εμπειρίες, τις αλλαγές και τις κοινωνικές σχέσεις του ενήλικου ατόμου (Rogers, 1999· Jarvis, 2022). Για τους/τις ηθοποιούς, αυτή η διάσταση καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής, καθώς η επαγγελματική τους εξέλιξη απαιτεί συνεχή προσαρμογή σε διαφορετικές και ετερογενείς συνθήκες (έργα, ομάδες, αισθητικές προσεγγίσεις, παραγωγές, μορφές έκθεσης κ.τ.λ.).

Η διά βίου μάθηση, επομένως δεν ταυτίζεται στο συγκεκριμένο πλαίσιο με τη διαρκή κατάρτιση, την επιμόρφωση ή με την ανάπτυξη και προσθήκη δεξιοτήτων. Περιλαμβάνει τη δυνατότητα του/της ηθοποιού να επανεξετάζει εμπειρίες, να αναπτύσσει νέα κατανόηση, να τροποποιεί πρακτικές, να διαχειρίζεται αλλαγές και να ανασυγκροτεί την επαγγελματική του/της ταυτότητα. Η προσέγγιση του Illeris, σύμφωνα με την οποία η μάθηση περιλαμβάνει το περιεχόμενο, τη συναισθηματική κινητοποίηση και την κοινωνική αλληλεπίδραση, προσφέρει ένα λειτουργικό υπόβαθρο για την κατανόηση της πολυπλοκότητας αυτής της διαδικασίας (Illeris, 2016). Η μάθηση του/της ηθοποιού είναι ταυτόχρονα τεχνική, σωματική, συναισθηματική, κοινωνική και αισθητική.

Η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών συντελείται σε μεγάλο βαθμό έξω από τα τυπικά εκπαιδευτικά περιβάλλοντα. Με αυτή την έννοια, μπορεί να προσεγγιστεί ως μορφή άτυπης μάθησης, καθώς αναδύεται μέσα από την πράξη, τη συμμετοχή, την παρατήρηση, την επανάληψη, την ανατροφοδότηση και την ίδια την επαγγελματική εμπειρία, χωρίς να είναι απαραίτητα οργανωμένη, θεσμοθετημένη ή πιστοποιημένη (Coombs & Ahmed, 1974). Η οπτική αυτή μπορεί να ενισχυθεί από τον Eraut (2004), ο οποίος εξετάζει την άτυπη μάθηση στον χώρο εργασίας και υποστηρίζει ότι

σημαντικό μέρος της επαγγελματικής μάθησης πραγματοποιείται μέσα από καθημερινές πρακτικές, αλληλεπιδράσεις, παρατήρηση, επίλυση προβλημάτων, ανατροφοδότηση και συμμετοχή σε πραγματικές εργασιακές συνθήκες. Η συμβολή του είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρούσα εργασία, καθώς επιτρέπει να κατανοηθεί η μάθηση των ηθοποιών όχι μόνο ως αποτέλεσμα οργανωμένης θεατρικής εκπαίδευσης, αλλά ως διαδικασία που παράγεται μέσα στο ίδιο το επαγγελματικό περιβάλλον: στην πρόβα, στην παράσταση, στη συνεργασία με σκηνοθέτες/τριες και συναδέλφους, στη σχέση με το κοινό και στη διαχείριση των πρακτικών και αισθητικών απαιτήσεων κάθε παραγωγής. Παράλληλα, η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών έχει έντονα αυτοκατευθυνόμενο χαρακτήρα, καθώς ο/η ηθοποιός πέραν του ότι καλείται να αναζητά τρόπους εξέλιξης, να επιλέγει τεχνικές, σεμινάρια ή συνεργασίες και καλλιτεχνικές διαδρομές και να αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στη διαρκή επαγγελματική του/της αυτοδιαμόρφωση (Knowles, 1975), μέσω των ρόλων και των θεατρικών έργων έρχεται σε επαφή και με πληθώρα γνώσεων τις οποίες οφείλει να επεξεργαστεί κατ' ιδίαν.

Η **μετασχηματίζουσα μάθηση** εισάγει ένα επιπλέον επίπεδο ανάλυσης. Ο Mezirow περιγράφει τη μετασχηματίζουσα μάθηση ως τη διαδικασία κατά την οποία οι ενήλικοι επανεξετάζουν τον τρόπο με τον οποίο νοηματοδοτούν την εμπειρία τους, οδηγούμενοι ενδεχομένως σε αλλαγή προοπτικής (Mezirow, 2007, 2022). Έτσι, η μετασχηματίζουσα μάθηση δεν αφορά κάθε μορφή μάθησης, αλλά εκείνες τις διεργασίες μέσω των οποίων το άτομο αναθεωρεί βαθύτερες παραδοχές και πλαίσια αναφοράς (Mezirow, 2022). Η έννοια αυτή είναι κρίσιμη για τη διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών, διότι επιτρέπει να διακριθεί η απλή συσσώρευση εμπειρίας από τη βαθύτερη αλλαγή στον τρόπο αυτοκατανόησης.

Στην υποκριτική και εν γένει στο επάγγελμα του/της ηθοποιού, μετασχηματιστική δυναμική μπορεί να αποκτήσουν εμπειρίες που διαταράσσουν προηγούμενες βεβαιότητες: ένας ρόλος που φέρνει τον/την ηθοποιό αντιμέτωπο/η με άγνωστες πλευρές της ανθρώπινης εμπειρίας, μια αποτυχία που επαναφέρει το ερώτημα της επαγγελματικής αξίας, μια απόρριψη που ενεργοποιεί αναστοχασμό ακόμα και για την προσωπική ταυτότητα και τα όρια, μια επιτυχία που μεταβάλλει τη σχέση με την αναγνώριση ή μια συνεργασία που αναδεικνύει ζητήματα εξουσίας και ασφάλειας. Η ύπαρξη έντονης εμπειρίας, βέβαια, δεν συνεπάγεται αυτομάτως μετασχηματισμό. Η σχετική θεωρία υπογραμμίζει τον ρόλο του κριτικού στοχασμού, δηλαδή της ικανότητας του ατόμου να αναγνωρίζει, να εξετάζει και να αναθεωρεί τις παραδοχές του (Brookfield, 2023· Mezirow, 2007).

Η **αισθητική εμπειρία** αποτελεί τον τέταρτο βασικό όρο και συνδέει το πεδίο της εκπαίδευσης ενηλίκων με την ιδιαιτερότητα της θεατρικής πράξης. Στη θεωρία και μεθοδολογία της μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας, η τέχνη έχει αποδειχθεί ότι προσφέρει δυνατότητες ενεργοποίησης στοχασμού, διεύρυνσης της οπτικής και αμφισβήτησης στερεοτυπικών αντιλήψεων (Κόκκος, 2017, 2024· Κουλαουζίδης, 2015). Η τέχνη δεν προσφέρει μόνο νοητική πληροφορία· κινητοποιεί τη φαντασία, την ενσυναίσθηση, τη συμβολική σκέψη και παρέχει πολλαπλές ερμηνείες (Dewey, 2005).

Στην περίπτωση των ηθοποιών, ωστόσο, η αισθητική εμπειρία έχει ιδιαίτερη μορφή. Δεν πρόκειται απλώς για πρόσληψη έργων τέχνης από έναν/μία θεατή/τρια ή εκπαιδευόμενο/η, αλλά για ενεργή συμμετοχή στη δημιουργία και σκηνική πραγμάτωση του έργου. Ο/η ηθοποιός δεν παρατηρεί απλώς το θεατρικό γεγονός από

απόσταση· το ενσαρκώνει. Η αισθητική εμπειρία περιλαμβάνει τη μελέτη του κειμένου, την ερμηνεία του ρόλου, τη σωματική και φωνητική εργασία, τη σχέση με τον χώρο, την ομάδα, τον/τη σκηνοθέτη/τρια και το κοινό. Κατά συνέπεια, αποκτά ενσώματο, αλληλεπιδραστικό και επαγγελματικά βιωμένο χαρακτήρα.

Η **επαγγελματική ταυτότητα**, παρότι δεν δηλώνεται ρητά στον τίτλο της εργασίας, αποτελεί έννοια που διατρέχει όλες τις παραπάνω. Η επαγγελματική πορεία του/της ηθοποιού δεν αφορά μόνο το τι έχει κάνει, σε ποιες παραστάσεις συμμετείχε ή ποιους ρόλους ερμήνευσε. Αφορά και το πώς συγκροτεί την εικόνα του εαυτού του/της ως καλλιτέχνη: επαγγελματία, δημιουργού και μέλους ενός πεδίου της τέχνης – εν προκειμένω αυτής του θεάτρου. Η ταυτότητα αυτή διαμορφώνεται μέσα από σχέσεις αναγνώρισης, εμπειρίες επιτυχίας, ματαιώσεις, μνήμες συνεργασιών, σωματικές και συναισθηματικές εγγραφές, αλλά και μέσα από τη συνεχή διαπραγμάτευση ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία και στις απαιτήσεις του επαγγέλματος. Οι βιογραφικές προσεγγίσεις επιτρέπουν να κατανοηθεί αυτή η ταυτότητα όχι ως σταθερό δεδομένο, αλλά ως δυναμική αφήγηση που ανασυγκροτείται μέσα στον χρόνο (Τσιώλης, 2006). Όπως θα αναδειχθεί παρακάτω, η επαγγελματική ταυτότητα μπορεί να διαφοροποιείται άρδην από την προσωπική ταυτότητα ή ακόμη και να τη διαμορφώνει.

1.3 Η ειδική ερευνητική εστίαση

Η εννοιολογική οριοθέτηση οδηγεί σε μια συγκεκριμένη ερευνητική εστίαση: τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται και νοηματοδοτούν την επαγγελματική τους διαδρομή ως διαδικασία μάθησης, αναστοχασμού και ενδεχόμενου μετασχηματισμού. Το ενδιαφέρον δεν εξαντλείται στην περιγραφή επαγγελματικών εμπειριών· μετατοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο οι εμπειρίες αυτές ερμηνεύονται από τα ίδια τα υποκείμενα και εντάσσονται στη βιογραφική και καλλιτεχνική τους αυτοκατανόηση.

Η πρώτη διάσταση της εστίασης αφορά την επαγγελματική πορεία ως πεδίο διά βίου μάθησης. Η διερεύνηση δεν αναζητά μόνο οργανωμένες μορφές εκπαίδευσης, αλλά και άτυπες μαθησιακές διεργασίες που παράγονται μέσα από την πρακτική του επαγγέλματος και προωθούν τη γνώση και την αυτογνωσία (πρόβες, παραστάσεις, ακροάσεις, συνεργασίες, κριτικές, αναμέτρηση με διαφορετικούς ρόλους ή επανάληψη τους κ.ά.). Το κρίσιμο ερώτημα είναι πώς οι ηθοποιοί αναγνωρίζουν αυτές τις εμπειρίες ως μαθησιακές και ποια μορφή αποδίδουν στη μάθηση που προκύπτει από αυτές.

Η δεύτερη διάσταση αφορά την αισθητική εμπειρία ως πεδίο αναστοχασμού. Η θεατρική τέχνη φέρνει τον/την ηθοποιό σε επαφή με σύνθετες ανθρώπινες καταστάσεις, κοινωνικές σχέσεις, συγκρούσεις, επιθυμίες, απώλειες, μορφές βίας, εξουσίας και ευαλωτότητας. Ο ρόλος, το κείμενο και η σκηνική πράξη μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσα συνάντησης με άλλες νοητικές απόψεις (Mezirow, 2022) και ως αφορμές επανεξέτασης προσωπικών ή κοινωνικών παραδοχών. Η αισθητική εμπειρία, όμως, δεν αντιμετωπίζεται ως αυτομάτως μετασχηματιστική. Η μετασχηματιστική της δυναμική εξαρτάται από τον βαθμό εμπλοκής του ατόμου σε αυτή, τη δυνατότητά του για αναστοχαστική επεξεργασία και το πλαίσιο μέσα στο οποίο βιώνεται η εμπειρία.

Η τρίτη διάσταση αφορά τα κρίσιμα επαγγελματικά βιώματα. Η αποτυχία, η απόρριψη, η επιτυχία, η αναγνώριση, η επισφάλεια και οι μεταβάσεις της επαγγελματικής ζωής μπορούν να επιδράσουν καθοριστικά στην αυτοαντίληψη του/της ηθοποιού

(Διαμαντοπούλου, 2021). Τέτοιες εμπειρίες συχνά θέτουν υπό διαπραγμάτευση ερωτήματα αξίας, αντοχής, επιλογών, ορίων και επαγγελματικού προσανατολισμού. Η σημασία τους, ωστόσο, δεν βρίσκεται μόνο στην έντασή τους, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο μετατρέπονται - ή όχι - σε αντικείμενο αναστοχασμού και επανερμηνείας.

Η τέταρτη διάσταση αφορά το επαγγελματικό περιβάλλον του θεάτρου. Η μάθηση δεν συντελείται σε κενό, αλλά μέσα σε ομάδες, ιεραρχίες, σχέσεις καθοδήγησης και εργασιακές συνθήκες. Η ποιότητα της επικοινωνίας, η δυνατότητα έκφρασης ή η επικράτηση μιας κουλτούρας σιωπής (Freire, 2009), το αίσθημα ασφάλειας, η διαχείριση του λάθους και οι μορφές εξουσίας επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο ο/η ηθοποιός δύναται να εκτεθεί, να πειραματιστεί, να αναστοχαστεί και τελικά να εξελιχθεί, συνεπώς η δυναμική των ομάδων και η ποιότητα των σχέσεων αποτελούν κρίσιμες παραμέτρους της επαγγελματικής μάθησης (Jaques, 2004· Πουλόπουλος & Τσιμπουκλή, 2016· Τσιμπουκλή, 2012).

Οι τέσσερις αυτές διαστάσεις συγκροτούν τους βασικούς άξονες που θα υποστηρίξουν τόσο την κριτική ανασκόπηση της βιβλιογραφίας όσο και την επεξεργασία των εμπειρικών δεδομένων. Η επαγγελματική πορεία, η αισθητική εμπειρία, τα κρίσιμα βιώματα και το επαγγελματικό περιβάλλον δεν λειτουργούν ως ανεξάρτητες θεματικές, αλλά ως αλληλένδετα πεδία μέσα στα οποία θα αναζητηθεί η σχέση μάθησης και μετασχηματισμού. Η εμπειρική διερεύνηση δεν αποβλέπει απλώς στον εντοπισμό μαθησιακών εμπειριών, αλλά στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι ίδιοι/ες οι ηθοποιοί τις αναγνωρίζουν, τις αφηγούνται και τους αποδίδουν νόημα. Η μάθηση προσεγγίζεται έτσι όχι ως εξωτερικά μετρήσιμο αποτέλεσμα, αλλά ως ερμηνευτική και βιογραφική κατασκευή.

Κεφάλαιο 2 Κριτική και συνθετική ανασκόπηση: μάθηση, αισθητική εμπειρία και επαγγελματική ταυτότητα στο θεατρικό πεδίο

Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί μια κριτική και συνθετική ανασκόπηση των θεωρητικών προσεγγίσεων που υποστηρίζουν την κατανόηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως πεδίου διά βίου και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Έχοντας προηγουμένως οριοθετηθεί οι βασικοί όροι της έρευνας, η ανάλυση εμβαθύνει στις έννοιες της ενήλικης μάθησης, της εμπειρίας, του κριτικού στοχασμού και της αλλαγής πλαισίων αναφοράς, καθώς και στον ρόλο της αισθητικής εμπειρίας ως δυναμικού παράγοντα αναστοχασμού και νοηματοδότησης. Παράλληλα, εξετάζεται η ιδιαιτερότητα του θεάτρου ως ενσώματης, συλλογικής και επαγγελματικής πρακτικής, μέσα στην οποία τα κρίσιμα βιώματα, οι σχέσεις συνεργασίας, οι συνθήκες εξουσίας και επισφάλειας και η επαφή με τον ρόλο και το κοινό μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Τέλος, η ανασκόπηση των συναφών ερευνών επιτρέπει την ανάδειξη του ερευνητικού κενού στο οποίο εγγράφεται η παρούσα μελέτη.

2.1 Η ενήλικη μάθηση ως εμπειρική, κοινωνική και βιογραφική διεργασία

Η κατανόηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως μαθησιακής διεργασίας προϋποθέτει την απομάκρυνση από τη στενή αντίληψη της μάθησης ως απλής μετάδοσης γνώσεων (επικοινωνιακή μάθηση) ή απόκτησης τεχνικών δεξιοτήτων (εργαλειακή μάθηση) (Mezirow, 2022). Στο πεδίο της εκπαίδευσης ενηλίκων, η μάθηση συνδέεται επιπλέον με την εμπειρία, τη βιογραφία, τις κοινωνικές σχέσεις, τις μεταβάσεις και τις συνθήκες μέσα στις οποίες το ενήλικο υποκείμενο καλείται να νοηματοδοτήσει τον εαυτό του και τον κόσμο. Η οπτική αυτή είναι ιδιαίτερα πρόσφορη για την ανάλυση της επαγγελματικής ζωής των ηθοποιών, καθώς το θέατρο αποτελεί πεδίο στο οποίο η εργασία, η δημιουργία, η έκθεση και η προσωπική εμπλοκή συνυπάρχουν με ιδιαίτερη ένταση.

Κατά τον Jarvis, η μάθηση δεν αποτελεί απομονωμένο γνωστικό φαινόμενο, αλλά διαδικασία που εκκινεί από τη συνάντηση του ατόμου με εμπειρίες οι οποίες απαιτούν ερμηνεία, προσαρμογή ή επανανοηματοδότηση. Ο ενήλικος δεν μαθαίνει έξω από τα πλαίσια του βίου του, αλλά μέσα σε και από αυτόν, καθώς οι εμπειρίες του εντάσσονται σε κοινωνικά, πολιτισμικά και βιογραφικά συμφραζόμενα (Jarvis, 2022). Η θέση αυτή επιτρέπει να ιδωθεί η επαγγελματική πορεία όχι ως γραμμική εξέλιξη σταδιοδρομίας, αλλά ως αλληλουχία εμπειριών που αποκτούν νόημα μέσα από την αναστοχαστική τους επεξεργασία.

Στο θεατρικό πεδίο, αυτή η ασυνέχεια των εμπειριών που ενεργοποιούν τη μαθησιακή διεργασία μπορεί να εμφανιστεί με ποικίλους τρόπους. Ένας ρόλος που αντιστέκεται στην εύκολη ερμηνεία, μια σκηνοθετική οδηγία που ανατρέπει μια προηγούμενη προσέγγιση, μια συνθήκη πρόβας που απαιτεί διαφορετικό τρόπο συνεργασίας ή μια επαγγελματική αποτυχία που θέτει σε αμφισβήτηση την αυτοεικόνα του/της ηθοποιού μπορούν να λειτουργήσουν ως αφετηρίες επεξεργασίας και νοηματοδότησης της εμπειρίας ή ακόμα και ως αποπροσανατολιστικά διλήμματα (Mezirow, 2022). Η μαθησιακή σημασία τέτοιων εμπειριών δεν προκύπτει μόνο από την έντασή τους, αλλά

από την ανάγκη του υποκειμένου να αποκαταστήσει νόημα εκεί όπου η προηγούμενη κατανόηση δεν επαρκεί (Jarvis, 2022).

Η συμβολή του Illeris συμπληρώνει αυτή την οπτική, καθώς αναδεικνύει τη μάθηση ως διεργασία με τρεις αλληλένδετες διαστάσεις: το περιεχόμενο, την υποκίνηση ή συναισθηματική διάσταση και την αλληλεπίδραση με το περιβάλλον (Illeris, 2016). Η τριμερής αυτή διάκριση είναι ιδιαίτερα λειτουργική στην περίπτωση των ηθοποιών: το περιεχόμενο της μάθησης αφορά την τεχνική, το κείμενο, τον ρόλο, την αισθητική μορφή και τις επαγγελματικές δεξιότητες· η υποκίνηση περιλαμβάνει την επιθυμία, την έκθεση, την ανασφάλεια, το συναίσθημα, την απογοήτευση ή την ανάγκη αναγνώρισης· η κοινωνική διάσταση αφορά την ομάδα, τον/τη σκηνοθέτη/τρια, τους/τις συναδέλφους, το κοινό και τις ευρύτερες εργασιακές συνθήκες. Επομένως, η επαγγελματική μάθηση στο θέατρο δεν μπορεί να αναχθεί ούτε μόνο στη γνώση, ούτε μόνο στο βίωμα· συγκροτείται στη διασταύρωση γνωστικών, συναισθηματικών και κοινωνικών παραγόντων.

Η θέση του Rogers ότι οι ενήλικοι δεν εισέρχονται στη μαθησιακή διαδικασία ως “κενά δοχεία” (Freire, 2009), αλλά φέροντας ήδη διαμορφωμένες εμπειρίες, αντιλήψεις, προσδοκίες και ανάγκες, είναι επίσης κρίσιμη (Rogers, 1999). Ο/η ηθοποιός, ακόμη και όταν βρίσκεται μπροστά σε έναν νέο ρόλο ή σε μια άγνωστη σκηνοθετική προσέγγιση, δεν ξεκινά από ένα ουδέτερο σημείο. Μεταφέρει προηγούμενες εκπαιδευτικές και επαγγελματικές εμπειρίες, μνήμες συνεργασιών, σωματικές εγγραφές, αισθητικές προτιμήσεις, επιτυχίες, αποτυχίες και μορφές αυτοαντίληψης. Κάθε νέα εμπειρία συνομιλεί με αυτή την ήδη διαμορφωμένη βιογραφική και επαγγελματική αποσκευή.

Στο ίδιο πλαίσιο, η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών γίνεται κατανοητή ως άτυπη μαθησιακή διεργασία (Coombs & Ahmed, 1974), αφού δε συντελείται αποκλειστικά σε οργανωμένα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα, αλλά αναδύεται μέσα από την πράξη, τη συμμετοχή, την παρατήρηση, την επανάληψη, την ανατροφοδότηση και την καθημερινή εμπειρία του επαγγέλματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πρόβα, η οποία αποτελεί σχεδόν εξ ορισμού εργαστήριο βιωματικής μάθησης, αφού - παρότι δεν ταυτίζεται με τυπικό εκπαιδευτικό πλαίσιο - έχει έντονα μαθησιακά χαρακτηριστικά: εκεί ο/η ηθοποιός δοκιμάζει, επαναλαμβάνει, εκτίθεται, διορθώνει, παρατηρεί και επαναπροσδιορίζει τη σχέση του/της με τον ρόλο, τους/τις συμπαίκτες/τριες και τη σκηνική κατάσταση. Το λάθος δεν αποτελεί αποτυχία, αλλά πληροφορία: δείχνει ότι μια επιλογή δεν εξυπηρετεί, ότι μια σχέση δεν έχει ακόμη ενεργοποιηθεί, ότι απαιτείται διαφορετική σκηνική προσέγγιση. Αντίστοιχα, η επανάληψη δεν σημαίνει απλή αναπαραγωγή, αλλά δυνατότητα εμβάθυνσης, καθώς κάθε νέα δοκιμή μπορεί να αποκαλύψει διαφορετικές αποχρώσεις στους ρόλους και στις σχέσεις.

Η παράσταση συνεχίζει αυτή τη μαθησιακή διεργασία επεκτείνοντάς τη. Δε συνιστά μόνο το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της πρόβας, αλλά μια ζωντανή διεργασία έκθεσης, ανταπόκρισης και επαναπραγμάτωσης. Ως ζωντανός οργανισμός, η παράσταση αποτελεί χώρο συνεχούς επαφής με το απρόβλεπτο, με το κοινό και με τις μεταβαλλόμενες δυνατότητες του ρόλου και επαναδιαμορφώνεται μέσα από τις εναλλαγές των θεατών, την ενέργεια της σκηνής, τη συγκέντρωση ή μη των ηθοποιών, τις ανεπαίσθητες αλλαγές ρυθμού και τη μοναδικότητα κάθε εκτέλεσης. Η επανάληψη της παράστασης δεν σημαίνει μηχανική αναπαραγωγή· μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο συνεχούς επαγγελματικής μάθησης, καθώς ο/η ηθοποιός ανακαλύπτει εκ νέου τις

δυνατότητες και τα όρια του ρόλου μέσα σε κάθε ζωντανή σκηνική συνάντηση με το κοινό.

Παράλληλα, η μάθηση στην επαγγελματική ζωή των ηθοποιών έχει συχνά αυτοκατευθυνόμενο χαρακτήρα. Με βάση την προσέγγιση του Knowles, η αυτοκατευθυνόμενη μάθηση συνδέεται με την ενεργητική ανάληψη ευθύνης από το ίδιο το υποκείμενο για τη μαθησιακή του πορεία (Knowles, 1975). Για τον/την ηθοποιό, αυτό σημαίνει ότι η επαγγελματική εξέλιξη δεν εξαρτάται μόνο από εξωτερική διδασκαλία ή καθοδήγηση, αλλά και από την ενεργητική προσπάθεια επαγγελματικής αυτοδιαμόρφωσης: την αναζήτηση νέων τεχνικών, τη συμμετοχή σε σεμινάρια ή εργαστήρια, την επιλογή συνεργασιών, την παρατήρηση άλλων καλλιτεχνών, την επεξεργασία της αποτυχίας και τη μετατροπή της εμπειρίας σε υλικό προσωπικής και καλλιτεχνικής ανάπτυξης.

Ένα χρήσιμο αναλυτικό σχήμα για την κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στην πράξη και στη μάθηση στο θεατρικό πεδίο μπορεί να προσφέρει και η εμπειρική μάθηση του Kolb και ο κύκλος της μάθησης, που περιλαμβάνει τη συγκεκριμένη εμπειρία, την στοχαστική παρατήρηση, την αφηρημένη εννοιολόγηση και τον ενεργό πειραματισμό (Kolb, 1984). Η πρόβα, για παράδειγμα, μπορεί να ιδωθεί ως χαρακτηριστικό πεδίο τέτοιας κυκλικής διεργασίας: ο/η ηθοποιός δοκιμάζει μια ερμηνευτική επιλογή, παρατηρεί το αποτέλεσμα, δέχεται ανατροφοδότηση, αναθεωρεί την προσέγγιση και επανέρχεται στη σκηνική πράξη με νέα μορφή κατανόησης. Ωστόσο, το σχήμα του Kolb, παρότι ιδιαίτερα χρήσιμο για την ανάλυση της πρακτικής μάθησης, δεν επαρκεί από μόνο του για να εξηγήσει τις βαθύτερες μεταβολές της αυτοαντίληψης ή της καλλιτεχνικής ταυτότητας. Περιγράφει με επάρκεια το πώς η εμπειρία μπορεί να μετατραπεί σε γνώση, αλλά όχι πάντοτε το πώς μια εμπειρία μπορεί να οδηγήσει σε αναθεώρηση παραδοχών, αξιών ή πλαισίων αναφοράς. Για τον λόγο αυτό, η εμπειρική μάθηση χρειάζεται να συνδεθεί με θεωρίες που φωτίζουν τη μετασχηματιστική δυναμική της εμπειρίας, ιδίως όταν αυτή περιλαμβάνει κρίσεις, αποτυχίες, αμφισβήτηση ή ανατροπή προηγούμενων βεβαιοτήτων.

Στο σημείο αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία η βιογραφική προσέγγιση. Ο Τσιώλης (2006, 2010) αναδεικνύει το γεγονός ότι οι ιστορίες ζωής και οι βιογραφικές αφηγήσεις δεν αποτελούν απλές αναδρομικές καταγραφές γεγονότων, αλλά τρόπους μέσω των οποίων τα άτομα οργανώνουν την εμπειρία τους, αποδίδουν νόημα σε μεταβάσεις και συγκροτούν την ταυτότητά τους. Η βιογραφική οπτική είναι ιδιαιτέρως σημαντική για τη μελέτη των ηθοποιών, επειδή οι εμπειρίες της επαγγελματικής τους ζωής συχνά αποκτούν νόημα εκ των υστέρων. Μια απόρριψη σε ακρόαση, ένας ρόλος που προκάλεσε νοητική μετατόπιση, μια συνεργασία που αρχικά βιώθηκε ως δύσκολη ή μια αποτυχημένη παράσταση που οδήγησε σε αμφισβήτηση κ.ά., μπορεί να μην αναγνωριστεί αμέσως ως μαθησιακό γεγονός, αλλά να αποκτήσει αργότερα κεντρική θέση στην αφήγηση της επαγγελματικής διαδρομής. Η αναδρομική αυτή νοηματοδότηση, όταν το άτομο αναστοχάζεται τις εμπειρίες του, μετατρέπει την επαγγελματική διαδρομή σε μαθησιακή αφήγηση.

Η σύνδεση της μάθησης με τη βιογραφία αποτρέπει μια απλουστευτική αντίληψη της εμπειρίας. Δεν αρκεί να συμβεί κάτι έντονο για να καταστεί μαθησιακά σημαντικό. Η σημασία του γεγονότος παράγεται μέσα από τη μνήμη, το συναίσθημα, την αφήγηση, τη σύγκριση με άλλες εμπειρίες και την ένταξή του σε μια ευρύτερη πορεία. Η μάθηση, επομένως, δεν βρίσκεται μόνο μέσα στο γεγονός καθαυτό, αλλά στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο το επεξεργάζεται και το συνδέει με την αυτοκατανόησή του,

στοιχείο που συνδέεται άμεσα με τη μελέτη της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών, καθώς η πορεία αυτή δεν είναι μόνο αντικειμενική αλληλουχία ρόλων και συνεργασιών, αλλά και αφήγηση για το πώς το άτομο συγκροτεί την καλλιτεχνική του ταυτότητα και ορίζεται ως ηθοποιός μέσα στον χρόνο.

Ο Κουλαουζίδης, εξετάζοντας τα αποπροσανατολιστικά εκπαιδευτικά βιώματα στο πλαίσιο της μετασχηματίζουσας μάθησης, αναδεικνύει τη σημασία εμπειριών που αφήνουν έντονο αποτύπωμα και επηρεάζουν τη μαθησιακή διαδρομή του ατόμου (Κουλαουζίδης, 2013). Αν και η ανάλυσή του αναφέρεται σε εκπαιδευτικά βιώματα, η λογική της μπορεί να μεταφερθεί προσεκτικά στο επαγγελματικό πεδίο, αν αυτό νοηθεί ως μαθησιακό περιβάλλον. Στην περίπτωση των ηθοποιών, αποπροσανατολιστικά βιώματα μπορεί να προκύψουν σε σωρεία περιπτώσεων - το κρίσιμο στοιχείο εδώ δεν είναι η ένταση της εμπειρίας καθαυτής, αλλά η δυνατότητά της να ενεργοποιήσει αναστοχασμό και επανανοηματοδότηση.

Η ενήλικη μάθηση, συνεπώς, προσφέρει ένα πρώτο θεωρητικό επίπεδο κατανόησης της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών. Το όριο αυτού του πρώτου επιπέδου είναι ότι επεξηγεί τη μάθηση ως εμπειρική και βιογραφική διεργασία, χωρίς να αποσαφηνίζει πλήρως πότε και πώς η μάθηση αποκτά βαθύτερο μετασχηματιστικό χαρακτήρα, ζήτημα που εξετάζεται στο επόμενο υποκεφάλαιο.

2.2 Από την εμπειρία στον μετασχηματισμό: κριτικός στοχασμός και αλλαγή πλαισίων αναφοράς

Η διάκριση ανάμεσα στη μάθηση και στον μετασχηματισμό καθίσταται αναγκαία, ιδίως σε ένα πεδίο όπως το θέατρο, όπου οι εμπειρίες είναι συχνά έντονες, σωματικά και συναισθηματικά φορτισμένες, χωρίς όμως να οδηγούν αυτομάτως σε βαθύτερη αλλαγή. Η εμπειρία μπορεί να εμπλουτίζει το επαγγελματικό ρεπερτόριο του/της ηθοποιού, να ενισχύει τεχνικές δεξιότητες ή να προσφέρει νέα γνώση για τη σκηνική πράξη. Ο μετασχηματισμός, όμως, αφορά κάτι βαθύτερο: τη μεταβολή του τρόπου με τον οποίο το άτομο κατανοεί τον εαυτό του, τους άλλους, την τέχνη και τη θέση του μέσα στο επάγγελμα.

Η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης του Mezirow προσφέρει το βασικό θεωρητικό υπόβαθρο για τη διερεύνηση αυτής της διάστασης. Σύμφωνα με τον Mezirow, οι ενήλικοι οργανώνουν την εμπειρία τους μέσα από πλαίσια αναφοράς, δηλαδή σύνολα παραδοχών, αξιών, προσδοκιών και ερμηνευτικών σχημάτων που καθορίζουν το πώς αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα (Mezirow, 2007, 2022). Η μετασχηματίζουσα μάθηση ενεργοποιείται όταν τα πλαίσια αυτά τίθενται υπό αμφισβήτηση και το άτομο οδηγείται σε κριτική εξέταση των παραδοχών του.

Η έννοια του αποπροσανατολιστικού διλήμματος είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την ανάλυση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών. Ένα αποπροσανατολιστικό δίλημμα μπορεί να αναδυθεί όταν μια εμπειρία δεν μπορεί να ενταχθεί εύκολα στα ήδη υπάρχοντα ερμηνευτικά σχήματα (Mezirow, ό.π.). Μια οδυνηρή κριτική, μια αποτυχημένη παράσταση, μια επαγγελματική σύγκρουση, μια σκηνοθετική απαξίωση ή, αντιστρόφως, μια αναπάντεχη επιτυχία μπορούν να κλονίσουν προηγούμενες βεβαιότητες. Το ερώτημα “τι σημαίνει αυτό για μένα ως ηθοποιός;” μπορεί να οδηγήσει σε βαθύτερο αναστοχασμό πάνω στην αξία, την αντοχή, την επιθυμία, τα όρια και την επαγγελματική ταυτότητα.

Ωστόσο, η θεωρία του Mezirow δεν πρέπει να χρησιμοποιηθεί μηχανιστικά. Το αποπροσανατολιστικό βίωμα δεν παράγει αυτόματα μετασχηματισμό, ούτε οδηγεί απαραίτητα στη διέλευση από τα στάδια μετασχηματισμού (Mezirow, 2022). Μπορεί να προκαλέσει άμυνα, απογοήτευση, αποστασιοποίηση ή εσωτερίκευση της απαξίωσης, αλλά για να αποκτήσει μετασχηματιστικό χαρακτήρα, χρειάζεται να συνδεθεί με κριτικό στοχασμό, δηλαδή με τη δυνατότητα του ατόμου να αναγνωρίσει τις παραδοχές που ενεργοποιούνται, να τις εξετάσει και να αναπτύξει νέους τρόπους κατανόησης. Η επισημάνση αυτή είναι ουσιώδης, διότι αποτρέπει να ιδωθεί ρομαντικά η δυσκολία ως δήθεν αναγκαία προϋπόθεση μάθησης.

Ο Brookfield εμπλουτίζει τη σχετική συζήτηση, δίνοντας έμφαση στην αναγνώριση και κριτική διερεύνηση των παραδοχών που δομούν τη σκέψη και τη δράση των ενηλίκων (Brookfield, 2023). Στο θεατρικό πεδίο, τέτοιες παραδοχές μπορεί να αφορούν την πειθαρχία, την υπακοή στη σκηνοθετική εξουσία, την αντοχή στην απόρριψη, την ταύτιση της καλλιτεχνικής ταυτότητας με την προσωπική αξία (Διαμαντοπούλου, 2021) κ.ά. Η κριτικά στοχαστική διεργασία επιτρέπει στον/στην ηθοποιό να μετακινείται από την ατομική ενοχοποίηση προς μια πιο σύνθετη κατανόηση των προσωπικών, επαγγελματικών και κοινωνικών συνθηκών που διαμορφώνουν την εμπειρία του/της.

Η δομο-αναπτυξιακή προσέγγιση του Kegan εισάγει ένα ακόμη επίπεδο προβληματισμού (Kegan, 2007). Δεν αρκεί να διαπιστώνεται ότι το άτομο «άλλαξε», χρειάζεται να εξεταστεί τι είδους νοηματοδοτική δομή μεταβλήθηκε και να οριστεί σε ποιο στάδιο συνειδητοποίησης βρίσκεται το άτομο που υφίσταται μετασχηματισμό: η σχέση με την κριτική, η αντίληψη της καλλιτεχνικής ταυτότητας, η εξάρτηση από την αναγνώριση, η ικανότητα ανάληψης ευθύνης ή η δυνατότητα διαπραγμάτευσης ορίων, όλα αποτελούν στοιχεία που μπορούν να ερμηνευτούν μέσα από μια ταυτότητα που στηρίζεται κυρίως στην αποδοχή των άλλων (κοινωνικοποιημένος νους) ή από μια πιο αυτόνομη και εσωτερικά επεξεργασμένη κατανόηση της καλλιτεχνικής διαδρομής (αυτοκαθοριζόμενος νους), ενώ δεν είναι σπάνιο να συναντήσουμε και περιπτώσεις ηθοποιών, ειδικά τρίτης και τέταρτης ηλικίας, με πιο σύνθετη αντίληψη καθορισμού των σχέσεων και των εμπειριών (αυτομετασχηματιζόμενος νους).

Υπό αυτή την έννοια, ο επαγγελματικός μετασχηματισμός δεν ταυτίζεται με την εξέλιξη μιας σταδιοδρομίας ή με την προσθήκη νέων δεξιοτήτων. Αφορά βαθύτερη μεταβολή στη σχέση του ατόμου με το επάγγελμα, με την τέχνη και με τον εαυτό του μέσα σε αυτά. Η διαφοροποίηση αυτή είναι κρίσιμη, διότι επιτρέπει τη διάκριση της επαγγελματικής εξέλιξης από την ανασυγκρότηση της ταυτότητας: ένας/μία ηθοποιός μπορεί να αποκτά εμπειρία, τεχνική επάρκεια ή μεγαλύτερη επαγγελματική αναγνωρισιμότητα χωρίς αυτό να συνεπάγεται αναγκαστικά μετασχηματισμό των πλαισίων αναφοράς του/της. Αντίστροφα, μια κρίσιμη εμπειρία μπορεί να μη συνδέεται άμεσα με εξωτερική επιτυχία, αλλά να μεταβάλλει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο το άτομο κατανοεί την τέχνη, την τεχνική του, τις συνθήκες του επαγγέλματος και την ίδια του/της την επαγγελματική ταυτότητα.

Η σύνδεση της μετασχηματίζουσας μάθησης με τη χειραφετητική παιδαγωγική του Freire ανοίγει τη συζήτηση προς τις κοινωνικές και εξουσιαστικές διαστάσεις της εμπειρίας. Η Βαϊκούση, εξετάζοντας τη σχέση Freire και Mezirow, αναδεικνύει τις συγκλίσεις αλλά και τις διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη μετασχηματίζουσα μάθηση και στη χειραφετητική συνειδητοποίηση (Βαϊκούση, 2025). Ο Freire αντιλαμβάνεται τη μάθηση ως διαδικασία κριτικής επίγνωσης των σχέσεων καταπίεσης και δυνατότητας

ενεργητικής τοποθέτησης απέναντι στην πραγματικότητα (Freire, 2009). Αυτή η διάσταση είναι σημαντική στο θεατρικό πεδίο, όπου η εμπειρία του/της ηθοποιού δεν διαμορφώνεται μόνο από προσωπικές επιλογές, αλλά και από σχέσεις ιεραρχίας, εξάρτησης, εξουσίας, αναγνώρισης, αποκλεισμού και εργασιακής επισφάλειας (Διαμαντοπούλου, 2021· Σωτηρούδη, 2023). Η χειραφετητική διάσταση επιτρέπει να τεθεί το ζήτημα της εξουσίας χωρίς να απομακρυνθεί η ανάλυση από τη μάθηση. Ένας/μία ηθοποιός μπορεί να μετασχηματίζει την αυτοαντίληψή του/της όχι μόνο μέσα από έναν ρόλο ή μια αισθητική εμπειρία, αλλά και μέσα από την αναγνώριση των επαγγελματικών συνθηκών που επηρεάζουν τη δυνατότητα έκφρασης, συμμετοχής και αυτοπροστασίας. Έτσι, ο μετασχηματισμός δεν είναι σε αυτή την περίπτωση μόνο ψυχολογική ή εσωτερική διεργασία, αλλά και κριτική αναγνώριση της θέσης του υποκειμένου μέσα σε ένα πεδίο σχέσεων.

Στο σημείο αυτό οφείλεται μία κρίσιμη θεωρητική αποσαφήνιση. Από τη μία πλευρά, η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών περιλαμβάνει εμπειρίες που μπορούν να λειτουργήσουν ως ερεθίσματα αναστοχασμού και αλλαγής. Από την άλλη, δεν είναι κάθε εμπειρία μετασχηματιστική ούτε κάθε μεταβολή αυτοαντίληψης συνεπάγεται χειραφέτηση. Μια τραυματική εμπειρία μπορεί να οδηγήσει σε σιωπή ή απόσυρση· μια επιτυχία μπορεί να ενισχύσει την εξάρτηση από την εξωτερική επιβεβαίωση· μια αυταρχική συνεργασία μπορεί να επιφέρει συμμόρφωση, αντί για κριτική επίγνωση. Η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης είναι χρήσιμη ακριβώς επειδή επιτρέπει να διερευνηθούν οι προϋποθέσεις υπό τις οποίες η εμπειρία γίνεται αφορμή αναθεώρησης και όχι απλώς γεγονός που προστίθεται στη βιογραφία.

Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί, επομένως, να αναλυθεί ως πεδίο πιθανών μετασχηματισμών, χωρίς να προϋποτίθεται η ύπαρξή τους. Η έννοια του μετασχηματισμού λειτουργεί ως ερευνητικό και ερμηνευτικό εργαλείο: βοηθά να εξεταστεί αν οι εμπειρίες που οι ηθοποιοί θεωρούν καθοριστικές συνδέονται με αλλαγή παραδοχών, με νέα σχέση προς την τέχνη, με διαφορετική κατανόηση της επιτυχίας και της αποτυχίας, με επαναπροσδιορισμό ορίων ή με ανασυγκρότηση της επαγγελματικής ταυτότητας. Σε αυτό το σημείο η μετασχηματίζουσα μάθηση συναντά την αισθητική εμπειρία, η οποία εξετάζεται στο επόμενο υποκεφάλαιο ως ιδιαίτερο πεδίο ενεργοποίησης στοχασμού και μεταβολής νοήματος.

2.3 Η αισθητική εμπειρία στην Εκπαίδευση Ενηλίκων: δυνατότητες και όρια

Η αισθητική εμπειρία αποτελεί έναν από τους κεντρικούς άξονες μέσα από τους οποίους μπορεί να συνδεθεί η εκπαίδευση ενηλίκων με τη θεατρική πράξη. Η σχετική βιβλιογραφία έχει αναδείξει ότι η τέχνη δεν λειτουργεί μόνο ως αντικείμενο συγκίνησης ή αισθητικής απόλαυσης, αλλά μπορεί να συμβάλει στη διεύρυνση της σκέψης, στην αμφισβήτηση στερεοτυπικών αντιλήψεων και στην ενεργοποίηση κριτικού στοχασμού (Dewey, 2005). Η σχέση τέχνης και μάθησης αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της μετασχηματίζουσας μάθησης, όπου η αλλαγή νοήματος προϋποθέτει την επαφή με ερεθίσματα ικανά να αποσταθεροποιήσουν αυτονόητες ερμηνείες της πραγματικότητας.

Στην ελληνική βιβλιογραφία, η συμβολή του Κόκκου έχει υπάρξει καθοριστική για τη σύνδεση της μετασχηματίζουσας μάθησης με την αισθητική εμπειρία. Η μέθοδος που ανέπτυξε προτείνει την αξιοποίηση σημαντικών έργων τέχνης ως ερεθισμάτων που επιτρέπουν στους ενήλικους εκπαιδευόμενους να προσεγγίσουν ένα θέμα από

πολλαπλές οπτικές, να επεξεργαστούν αντιφάσεις, να ενεργοποιήσουν τη φαντασία και να οδηγηθούν σε κριτική διερεύνηση παραδοχών (Κόκκος, 2017, 2024). Η αξία αυτής της προσέγγισης βρίσκεται στο ότι αντιμετωπίζει την τέχνη όχι ως συμπληρωματικό ή επικουρικό στοιχείο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, αλλά ως ουσιαστικό μέσο παραγωγής νοήματος. Η αισθητική εμπειρία, υπό αυτή τη λογική, έχει ιδιαίτερη μαθησιακή δυναμική επειδή δεν μεταδίδει νοήματα με άμεσο και μονοσήμαντο τρόπο. Το έργο τέχνης δεν προσφέρει μία και μοναδική απάντηση· αντίθετα, δημιουργεί ένα πεδίο προβληματισμών, ερμηνειών, συγκρούσεων και συμβολικών επεξεργασιών, μέσα από το οποίο ο ενήλικος εκπαιδευόμενος μπορεί να εμπλακεί όχι μόνο γνωστικά, αλλά και συναισθηματικά, φαντασιακά και αξιακά. Η μάθηση που παράγεται μέσα από την τέχνη δεν αφορά απλώς την κατανόηση ενός περιεχομένου, αλλά την αναμέτρηση με τρόπους θέασης του κόσμου που μπορεί να είναι διαφορετικοί από τους οικείους.

Ο Κουλαουζίδης (2015), εξετάζοντας τη σχέση αισθητικής εμπειρίας και μετασχηματισμού, επισημαίνει την ανάγκη να συνδεθεί η εκπαιδευτική μεθοδολογία με τις θεωρητικές προσεγγίσεις της μετασχηματίζουσας μάθησης. Η παρατήρηση αυτή είναι κρίσιμη, διότι η αξιοποίηση της τέχνης δεν αρκεί από μόνη της για να παραχθεί μετασχηματισμός. Η αισθητική εμπειρία μπορεί να προκαλέσει εναύσματα προβληματισμού, αλλά η μετασχηματιστική της δυναμική εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο εντάσσεται σε μια διαδικασία στοχασμού, διαλόγου, επεξεργασίας και επανερμηνείας. Με άλλα λόγια, η τέχνη δεν μετασχηματίζει μηχανικά· μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή μετασχηματισμού, όταν συνδυάζεται με αναστοχαστική επεξεργασία.

Ωστόσο, η μεταφορά της σχετικής θεωρίας στο πεδίο των επαγγελματιών ηθοποιών απαιτεί προσοχή. Στη μέθοδο του Κόκκου (2021) η αισθητική εμπειρία οργανώνεται συνήθως ως παιδαγωγικά σχεδιασμένη διαδικασία, όπου οι εκπαιδευόμενοι έρχονται σε επαφή με έργα τέχνης προκειμένου να επεξεργαστούν κριτικά ένα θέμα. Στο επαγγελματικό θέατρο, όμως, η σχέση με την τέχνη δεν έχει αυτή τη μορφή. Οι ηθοποιοί δεν συναντούν την τέχνη μόνο ως εξωτερικοί αποδέκτες ενός αισθητικού ερεθίσματος· παράγουν την τέχνη, τη σωματοποιούν και τη βιώνουν μέσα στις υλικές και συμβολικές συνθήκες της επαγγελματικής τους εργασίας. Αυτή η διαφοροποίηση είναι εξαιρετικά ουσιαστική. Για τον/την ηθοποιό, η αισθητική εμπειρία περιλαμβάνει την ενεργό συμμετοχή στη δημιουργία της: το θεατρικό κείμενο δεν διαβάζεται απλώς· ερμηνεύεται, δοκιμάζεται, ενσαρκώνεται, μεταβάλλεται μέσα από την πρόβα και εκτίθεται στη ζωντανή αλληλεπίδραση με το κοινό. Ο ρόλος δεν αποτελεί μόνο αντικείμενο διερεύνησης· είναι πεδίο σωματικής, φωνητικής, συναισθηματικής και νοητικής επεξεργασίας και εφαρμογής. Για τον/την ηθοποιό, το θεατρικό έργο δεν είναι μόνο ένα αντικείμενο παρατήρησης· είναι κάτι που «κατοικείται», υπόκειται επεξεργασία, μετασχηματίζεται σκηνικά και εγγράφεται στη βιογραφία του/της. Επομένως, η αισθητική εμπειρία των ηθοποιών είναι ενσώματη, σχεσιακή και ενταγμένη σε επαγγελματικό πλαίσιο.

Η εμπλοκή αυτή μπορεί να ενταθεί ακόμη περισσότερο όταν ο/η ηθοποιός συμμετέχει και σε άλλα στάδια της θεατρικής παραγωγής, όπως η σκηνοθεσία, η δραματουργική επεξεργασία, η παραγωγή, η χορογραφία κ.τ.λ., καθώς τότε η αισθητική εμπειρία συνδέεται με ευρύτερες δημιουργικές και οργανωτικές αποφάσεις. Η εν λόγω παρατήρηση είναι σημαντική, διότι η σύγχρονη επαγγελματική διαδρομή των ηθοποιών συχνά δεν περιορίζεται σε μία αποκλειστική καλλιτεχνική ιδιότητα, αλλά περιλαμβάνει πολλαπλές μορφές δημιουργικής συμμετοχής (Διαμαντοπούλου, 2021).

Η ιδιαιτερότητα αυτή δεν ακυρώνει, ωστόσο, τη θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας· αντιθέτως, την επεκτείνει. Η τέχνη δεν εξετάζεται πλέον μόνο ως μέσο που αξιοποιείται από τον/την εκπαιδευτή/τρια για την ενεργοποίηση στοχασμού, αλλά ως καθημερινό επαγγελματικό και βιωματικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι ηθοποιοί διαπραγματεύονται νοήματα, ταυτότητες και σχέσεις. Το ερώτημα, επομένως, μετατοπίζεται: δεν αφορά μόνο το πώς ένα έργο τέχνης μπορεί να μετασχηματίσει έναν ενήλικο εκπαιδευόμενο, αλλά το πώς η διαρκής επαγγελματική εμπλοκή με την τέχνη και η παραγωγή αυτής μπορεί να συμβάλει στη μάθηση και στον πιθανό μετασχηματισμό του/της δημιουργού.

Στο θέατρο, η αισθητική εμπειρία συνδέεται επιπλέον με τη δυνατότητα συνάντησης με την ετερότητα. Ο/η ηθοποιός καλείται να προσεγγίσει χαρακτήρες, καταστάσεις, συγκρούσεις και κόσμους που μπορεί να απέχουν από τις προσωπικές του/της απόψεις. Η ερμηνευτική εργασία απαιτεί την εμβάθυνση σε κίνητρα, σχέσεις, αντιφάσεις και ιστορικά ή κοινωνικά συμφραζόμενα. Ένας ρόλος μπορεί να αναγκάσει τον/την ηθοποιό να εισέλθει σε μια άλλη οπτική και να αντιμετωπίσει σύνθετα ηθικά και υπαρξιακά ζητήματα, εμπειρίες βίας, απώλειας, εξουσίας, επιθυμίας, ευαλωτότητας και πληθώρα άλλων. Στο σημείο αυτό, η έννοια της ενσυναίσθησης αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνδέεται με την ικανότητα αναγνώρισης και κατανόησης της συναισθηματικής εμπειρίας του άλλου (Goleman, 2011). Χωρίς να εισάγεται εδώ μια εκτενής ψυχολογική ανάλυση της έννοιας, η ενσυναίσθηση μπορεί να αξιοποιηθεί ως βοηθητικός όρος για να περιγραφεί η δυνατότητα του/της ηθοποιού να προσεγγίζει πρόσωπα, κίνητρα και συναισθηματικές διαδρομές που δεν ταυτίζονται με τις δικές του/της. Με αυτόν τον τρόπο, η αισθητική εμπειρία μπορεί να διευρύνει το πεδίο κατανόησης του ανθρώπινου βίου.

Η παραπάνω δυνατότητα δεν πρέπει να ιδωθεί με εξιδανικευτικό τρόπο. Η συμμετοχή στη θεατρική διαδικασία δεν εγγυάται από μόνη της κριτικό στοχασμό. Ένας ρόλος μπορεί να εκτελεστεί μηχανικά, χωρίς προσωπική ή αναστοχαστική επεξεργασία. Ένα έργο μπορεί να βιωθεί εργαλειακά, υπό χρονική πίεση ή μέσα σε συνθήκες που δεν επιτρέπουν ουσιαστική εμβάθυνση. Μια αισθητική εμπειρία μπορεί επίσης να συνδεθεί με κόπωση, άγχος, υπερέκθεση, επαγγελματική εξουθένωση, εκμετάλλευση ή ψυχική πίεση, ιδίως όταν η δημιουργική διαδικασία πραγματοποιείται σε συνθήκες χρονικής στενότητας, επισφάλειας ή ιεραρχικής αυθαιρεσίας. Η τέχνη, επομένως, δεν είναι από μόνη της εγγύηση μετασχηματισμού· η μαθησιακή της ικανότητα εξαρτάται από το πλαίσιο, την ποιότητα της εμπλοκής και τη δυνατότητα αναστοχασμού.

Η συγκεκριμένη προβληματική συνδέεται με τη χειραφετητική διάσταση που εισάγουν οι Freire και Boal. Ο Freire (2009) αντιμετωπίζει την εκπαίδευση ως διαδικασία κριτικής συνειδητοποίησης, μέσα από την οποία τα υποκείμενα μπορούν να αναγνωρίσουν τις συνθήκες που τα περιορίζουν και να τοποθετηθούν ενεργητικά απέναντι στην πραγματικότητα (Freire, 2009). Ο Boal μεταφέρει αυτή τη λογική στη θεατρική πράξη, αντιμετωπίζοντας το θέατρο ως χώρο συμμετοχής, έκφρασης και επεξεργασίας σχέσεων καταπίεσης (Boal, 1981, 2013). Αν και οι προσεγγίσεις αυτές δεν ταυτίζονται με το επαγγελματικό θέατρο στο σύνολό του, προσφέρουν ένα κομβικό θεωρητικό νήμα: η αισθητική εμπειρία μπορεί να συνδεθεί με την επίγνωση των σχέσεων εξουσίας και με τη δυνατότητα ενεργητικής επανατοποθέτησης του υποκειμένου. Για τους/τις ηθοποιούς, η χειραφετητική διάσταση δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο των θεατρικών έργων, αλλά κυρίως τον τρόπο παραγωγής της θεατρικής εμπειρίας, ειδικά τα τελευταία χρόνια που η επαγγελματική συνθήκη ανέδειξε

ζητήματα εξουσίας, φωνής, ορίων και συμπερίληψης (Tally, 2021· Κεφαλληνού, χ.χ.). Έτσι, η σχέση με τον/τη σκηνοθέτη/τρια, η θέση μέσα στην ομάδα, η δυνατότητα διαλόγου ή η απουσία του, το αίσθημα ασφάλειας και η διαχείριση του λάθους επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο η αισθητική εμπειρία βιώνεται και νοηματοδοτείται.

Η θεωρητική συμβολή της αισθητικής εμπειρίας στο παρόν πλαίσιο βρίσκεται, επομένως, στη δυνατότητά της να γεφυρώσει την εμπειρική μάθηση με τη μετασχηματίζουσα μάθηση. Η αισθητική εμπειρία μπορεί να εμπλουτίσει τη γνώση, να καλλιεργήσει την ευαισθησία, να διευρύνει την αντίληψη και να πυροδοτήσει τη φαντασία, αλλά αποκτά βαθύτερο μετασχηματιστικό νόημα και οδηγεί σε βαθύτερη αναθεώρηση παραδοχών, μόνο όταν συνδέεται με κριτικό στοχασμό και με τη βιογραφική εμπειρία του ατόμου. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί αναγκαία στο επόμενο επίπεδο ανάλυσης: το θέατρο ως ενσώματη, συλλογική και επαγγελματική πρακτική, δηλαδή ως πεδίο όπου η αισθητική εμπειρία πραγματώνεται.

2.4 Το θέατρο ως ενσώματη, συλλογική και επαγγελματική πρακτική

Η διερεύνηση της αισθητικής εμπειρίας των ηθοποιών δεν μπορεί να αποκοπεί από την ιδιαίτερη φύση της θεατρικής πράξης. Σε αντίθεση με μορφές τέχνης όπου το έργο μπορεί να προσεγγιστεί κυρίως ως αντικείμενο θέασης, ανάγνωσης ή ακρόασης, το θέατρο συγκροτείται μέσα από τη ζωντανή παρουσία, τη σωματική δράση, τη φωνή, τη σχέση με τον χώρο, τη συνάντηση με τους άλλους και τη χρονικότητα της παράστασης. Η υποκριτική πράξη δεν είναι μόνο ερμηνεία ενός κειμένου, αλλά διαδικασία ενσώματης και συλλογικής παραγωγής νοήματος. Γι' αυτό και η μάθηση του/της ηθοποιού δεν μπορεί να αναλυθεί επαρκώς με όρους αποκλειστικά γνωστικούς ή τεχνικούς.

Η έννοια της ενσώματης μάθησης είναι κεντρική για την κατανόηση της υποκριτικής. Το σώμα του/της ηθοποιού δεν λειτουργεί απλώς ως όργανο εκτέλεσης προϋπάρχουσας σκέψης· αποτελεί τόπο εμπειρίας, μνήμης, αντίληψης και έκφρασης. Η φωνή, η αναπνοή, η στάση, η κίνηση, ο ρυθμός, η ένταση, η χαλάρωση και η παρουσία δεν συνιστούν εξωτερικές τεχνικές προσθήκες, αλλά τρόπους με τους οποίους ο/η ηθοποιός κατανοεί και πραγματώνει τον ρόλο (Πούχνερ, 2011). Η γνώση, επομένως, δεν προηγείται πάντα της πράξης· συχνά αναδύεται μέσα από τη σωματική εφαρμογή δοκιμής-λάθους, την επανάληψη, την απόρριψη, τη διόρθωση και τη σταδιακή ενσωμάτωση. Η υποκριτική πράξη αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά πεδία όπου η μάθηση παράγεται μέσα από την εμπειρία, το σώμα και τη σχέση. Σε αντίθεση με μορφές επαγγελματικής γνώσης που μπορούν να μεταδοθούν κυρίως λεκτικά ή θεωρητικά, η υποκριτική απαιτεί πρακτική εμπλοκή. Ο/η ηθοποιός μαθαίνει μέσα από την πράξη της ερμηνείας: δοκιμάζει, εκτίθεται, αποτυγχάνει, επαναλαμβάνει, μεταβάλλει, ακούει, ανταποκρίνεται και τελικά ενσωματώνει νέες μορφές γνώσης στη σκηνική του/της παρουσία.

Στο επάγγελμα του/της ηθοποιού, πολλές κρίσιμες δεξιότητες δεν μεταδίδονται εύκολα με άμεσο ή τυπικό τρόπο. Η σκηνική διαθεσιμότητα, η αίσθηση του ρυθμού, η πολλαπλή προσοχή, η ενεργητική ακρόαση του/της συμπαίκτη/τριας, η ανταπόκριση στο απρόβλεπτο, η διαχείριση της ζωντανής έκθεσης και η ικανότητα μετατροπής της εμπειρίας σε ερμηνευτικό υλικό, καλλιεργούνται κυρίως μέσα από επαναλαμβανόμενη πρακτική, αναστοχασμό, παρατήρηση των άλλων και συμμετοχή σε διαφορετικά

επαγγελματικά περιβάλλοντα. Η μάθηση αυτή δείχνει ότι ο/η ηθοποιός καλείται να λειτουργεί σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο, όπου η τεχνική γνώση πρέπει να συνδυάζεται με άμεση ανταπόκριση, ευαισθησία και σκηνική κρίση.

Η ψυχοσωματική προσέγγιση του Zarrilli προσφέρει ένα ιδιαίτερα γόνιμο πλαίσιο για αυτή την ανάλυση. Η υποκριτική νοείται ως πρακτική στην οποία σώμα, νους, παρουσία (με την έννοια της εγρήγορσης) και ενέργεια συγκροτούν ένα ενιαίο πεδίο δράσης. Ο/η ηθοποιός δεν καλείται απλώς να αναπαραστήσει εξωτερικά έναν χαρακτήρα, αλλά να καλλιεργήσει ποιότητες παρουσίας, επίγνωσης και ανταπόκρισης μέσα από συστηματική σωματική και ψυχοσωματική εργασία (Zarrilli, 2009). Η προσέγγιση αυτή διαφοροποιεί τη μάθηση στην υποκριτική από μια απλή τεχνική κατάρτιση: το ζητούμενο δεν είναι μόνο η απόκτηση δεξιοτήτων, αλλά η διαμόρφωση ενός τρόπου αντίληψης και δράσης που εδράζεται στο σώμα.

Ανάλογη σημασία έχει η μελέτη των Thommessen και Fougner για τη σωματική επίγνωση στην υποκριτική. Η έρευνά τους, αν και εστιάζει σε σπουδαστές/τριες δραματικών σχολών, αναδεικνύει ότι η σχέση με το σώμα επηρεάζει τόσο την προσωπική όσο και την επαγγελματική ανάπτυξη του/της ηθοποιού (Thommessen & Fougner, 2020). Το ενδιαφέρον εδώ δεν περιορίζεται στο επίπεδο της εκπαίδευσης, αλλά εκτείνεται στη συνολική επαγγελματική διαδρομή. Το σώμα αλλάζει μέσα στον χρόνο, φέρει μνήμες ρόλων, τεχνικών και εμπειριών. Η επαγγελματική ωρίμανση του/της ηθοποιού περιλαμβάνει και τη μεταβολή της σχέσης με το ίδιο του/της το σώμα: από την προσπάθεια ελέγχου προς την επίγνωση, από τη μηχανική εκτέλεση προς την ακρίβεια, από την υπερβολή προς τη σκηνική οικονομία και τη διαθεσιμότητα. Η σωματική εργασία δεν αποτελεί απλώς τεχνική εκπαίδευση, αλλά διαδικασία αυτογνωσίας. Η σωματική επίγνωση δεν ολοκληρώνεται στην αρχική εκπαίδευση, αλλά μεταβάλλεται μέσα από τη συνεχή πρακτική και τις βιογραφικές αλλαγές του σώματος που το μεταλλάσσουν - η κόπωση, η ένταση, τα τραύματα, η ασθένεια, η μητρότητα, το γήρας - το σώμα δεν αποτελεί σταθερό εργαλείο, αλλά μεταβαλλόμενο πεδίο εμπειρίας και μάθησης. Η επαγγελματική εξέλιξη του/της ηθοποιού περιλαμβάνει, επομένως, και τη διαρκή επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης με το ίδιο του/της το σώμα.

Στο ελληνικό θεατρικό πεδίο, η συμβολή του Τερζόπουλου αναδεικνύει με ιδιαίτερη ένταση τη σωματική, ενεργειακή και σχεδόν τελετουργική διάσταση της υποκριτικής. Η μέθοδός του δεν αντιμετωπίζει το σώμα ως ουδέτερο μέσο αναπαράστασης, αλλά ως τόπο συνάντησης μνήμης, έντασης, ρυθμού, αναπνοής, παλμού, φωνής και βαθύτερων υπαρξιακών δυνάμεων (Τερζόπουλος, 2015). Η σημασία αυτής της προσέγγισης έγκειται στο ότι μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ψυχολογική ερμηνεία του ρόλου προς την ενσώματη και ενεργειακή διερεύνηση της σκηνικής παρουσίας. Η μάθηση, σε αυτό το πλαίσιο, δεν αφορά μόνο το πώς ο/η ηθοποιός «καταλαβαίνει» τον ρόλο, αλλά το πώς τον φέρει, τον αναπνέει, τον αντέχει και τον μετατρέπει σε σκηνική πράξη.

Η ενσώματη διάσταση της υποκριτικής συνδέεται άμεσα με τη βιωματική μάθηση, αλλά την υπερβαίνει. Δεν πρόκειται απλώς για εμπειρία που ακολουθείται από αναστοχασμό, όπως στο σχήμα του Kolb (1984): πρόκειται για γνώση που παράγεται μέσα από τη σωματική πράξη πριν ακόμη αποκτήσει πλήρη λεκτική μορφή. Ο/η ηθοποιός μπορεί να ανακαλύψει κάτι για τον ρόλο μέσα από μια κίνηση, μια παύση, μια τονικότητα ή ακόμα και μια μετατόπιση του βλέμματος. Η σκηνική γνώση, επομένως, δεν είναι πάντα απόλυτα ρητή. Συχνά είναι προ-εννοιολογική, αισθητηριακή

και σωματοποιημένη, γεγονός που καθιστά την υποκριτική ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο για τη μελέτη της μάθησης ενηλίκων.

Η μάθηση στην υποκριτική προϋποθέτει διαρκή ισορροπία ανάμεσα στην τεχνική επάρκεια και στην προσωπική διαθεσιμότητα· η μεν πρώτη προστατεύει τον/την ηθοποιό από την εξάντληση που επιφέρει η συναισθηματική εμβάθυνση, ενώ η δεύτερη αποτρέπει την ερμηνεία από το να καταλήξει μηχανική. Η ισορροπία αυτή δεν επιτυγχάνεται άπαξ, αλλά καλλιεργείται σε όλη την επαγγελματική πορεία και μεταβάλλεται ανάλογα με την ηλικία, την εμπειρία, το είδος των ρόλων, τις συνεργασίες και τις αισθητικές επιλογές.

Ωστόσο, το θέατρο δεν είναι μόνο ενσώματη πρακτική· είναι και συλλογική πρακτική. Η σκηνική δράση διαμορφώνεται μέσα από σχέσεις: με τον/τη συμπαίκτη/τρια, τον/τη σκηνοθέτη/τρια, την ομάδα, τον χώρο, το κείμενο και το κοινό. Η υποκριτική δεν συντελείται σε συνθήκες απομονωμένης ατομικής δημιουργίας, αλλά μέσα σε ένα πλέγμα αλληλεπιδράσεων. Η ακρόαση, η ανταπόκριση του άλλου (ηθοποιού, θεατή), η εμπιστοσύνη, η κοινή ρυθμικότητα, η διαχείριση της σύγκρουσης και η συνδιαμόρφωση του σκηνικού αποτελέσματος αποτελούν βασικές μορφές επαγγελματικής μάθησης.

Η Nicholson, εξετάζοντας το εφαρμοσμένο δράμα, αναδεικνύει τη δυνατότητα του θεάτρου να λειτουργεί ως χώρος συμμετοχής, επικοινωνίας και κοινωνικής επεξεργασίας εμπειριών (Nicholson, 2022). Παρότι το εφαρμοσμένο δράμα διαφέρει από το επαγγελματικό θέατρο, η έμφαση στη συμμετοχικότητα και στη σχεσιακή φύση της θεατρικής πράξης είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Η θεατρική εμπειρία δεν παράγεται από ένα μεμονωμένο υποκείμενο· αναδύεται μέσα από τη συνάντηση προσώπων, σωμάτων, ρόλων και κοινωνικών θέσεων. Στο επαγγελματικό θέατρο, αυτή η συλλογικότητα αποκτά μια πρόσθετη πολυπλοκότητα, καθώς συνδέεται με ιεραρχίες, καλλιτεχνικές αποφάσεις, εργασιακές σχέσεις και μορφές αξιολόγησης.

Η συλλογικότητα του θεάτρου συνδέεται αδιάρρηκτα με την έννοια της ομάδας. Η πρόβα μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος πειραματισμού και μάθησης μόνο όταν επιτρέπει την έκθεση, το λάθος και την ανατροφοδότηση. Η ομάδα, όμως, δεν είναι αυτομάτως υποστηρικτική. Μπορεί να λειτουργήσει ως περιβάλλον εμπιστοσύνης, αλλά και ως χώρος ανταγωνισμού, φόβου, σιωπής ή επιβολής. Η δυναμική αυτή καθιστά σαφές ότι η μαθησιακή διάσταση της θεατρικής πράξης δεν εξαρτάται μόνο από την αισθητική ποιότητα του έργου ή την τεχνική επάρκεια των συμμετεχόντων, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται οι σχέσεις μέσα στη δημιουργική διαδικασία.

Η βιβλιογραφία για την εκπαίδευση και άσκηση² των ηθοποιών δείχνει επίσης ότι η μάθηση στην υποκριτική δεν είναι ενιαία ή πολιτισμικά ουδέτερη. Ο Freeman (2022), συγκεντρώνοντας διεθνείς προσεγγίσεις πάνω στην άσκηση των ηθοποιών, αναδεικνύει την πολλαπλότητα των παραδόσεων, των μεθόδων και των παιδαγωγικών αντιλήψεων που διαμορφώνουν την υποκριτική πρακτική. Ο Camilleri (2015), από την

² Η αγγλική λέξη “training” που χρησιμοποιείται κατά κόρον για να περιγράψει την πρακτική προετοιμασία των ηθοποιών αποδίδεται –λανθασμένα– στα ελληνικά ως “εκπαίδευση”. Δεδομένου ότι η προετοιμασία αυτή έχει περισσότερο σωματικά χαρακτηριστικά και προσομοιάζει σε ένταση και περιεχόμενο στην προπόνηση των αθλητών, θεωρούμε ορθότερη τη λέξη “άσκηση” όταν αναφερόμαστε στη διαδικασία που περιγράφεται ακόμα και στα ελληνικά ως “training”.

άλλη πλευρά, επισημαίνει ότι η εκπαίδευση των ηθοποιών επηρεάζεται πλέον και από νέες συνθήκες που επιφέρει η παγκοσμιοποίηση και η ψηφιακή τεχνολογία, οι οποίες μεταβάλλουν τις μορφές πρόσβασης στη γνώση, τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τις επαγγελματικές απαιτήσεις.

Οι προσεγγίσεις αυτές δείχνουν ότι η υποκριτική δεν μπορεί να νοηθεί ως σταθερό και αμετάβλητο πεδίο μάθησης· μετασχηματίζεται ανάλογα με τα ιστορικά, κοινωνικά, τεχνολογικά και αισθητικά συμφραζόμενα, γεγονός που ενέχει ιδιαίτερη σημασία για την επαγγελματική πορεία, αφού καθίσταται σαφές ότι ο/η ηθοποιός δεν μαθαίνει μόνο μέσα από την αρχική, τυπική εκπαίδευση, αλλά καλείται να επανατοποθετείται διαρκώς απέναντι σε νέες μορφές θεατρικής παραγωγής, νέες αισθητικές, νέες τεχνολογίες, νέες εργασιακές συνθήκες και εναλλασσόμενες προσδοκίες του κοινού ή της αγοράς. Η διά βίου μάθηση στο θεατρικό πεδίο δεν αφορά μόνο τη βελτίωση της υποκριτικής τεχνικής, αλλά και την ικανότητα προσαρμογής σε μεταβαλλόμενα καλλιτεχνικά και επαγγελματικά περιβάλλοντα.

Προκύπτει, επομένως, ότι η θεατρική πράξη αποτελεί σύνθεση πολλών διαστάσεων (τεχνική, βιωματική, ενσώματη, συλλογική, αισθητική και επαγγελματική), η οποία καταδεικνύει τον λόγο που η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών δεν μπορεί να αναλυθεί επαρκώς ούτε μόνο ως καλλιτεχνική εξέλιξη ούτε αποκλειστικά ως εργασιακή σταδιοδρομία. Αποτελεί πεδίο στο οποίο το σώμα, η εμπειρία, η αισθητική πράξη, οι σχέσεις και η επαγγελματική ταυτότητα διαπλέκονται. Σε αυτό το σημείο η θεωρητική συζήτηση μετατοπίζεται αναπόφευκτα προς τα κρίσιμα βιώματα της πορείας αυτής: τις εμπειρίες αποτυχίας, απόρριψης, επιτυχίας, αναγνώρισης και επισφάλειας, μέσα από τις οποίες η μάθηση και ο μετασχηματισμός ενδέχεται να αποκτήσουν βιογραφικό βάθος.

2.5 Κρίσιμα βιώματα και η συμβολή τους στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας

Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών δεν συγκροτείται μόνο από συσσωρευμένες εμπειρίες ρόλων, συνεργασιών και παραστάσεων, αλλά και από βιώματα που αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για την αυτοκατανόηση του υποκειμένου. Η αποτυχία, η απόρριψη, η επιτυχία, η αναγνώριση από κοινό και συναδέλφους, η επισφάλεια, η σιωπή ή η σύγκρουση μέσα σε μια συνεργασία δεν αποτελούν απλώς περιστατικά της επαγγελματικής ζωής, αλλά μπορούν να λειτουργήσουν ως γεγονότα που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο ο/η ηθοποιός αντιλαμβάνεται την αξία, τα όρια, τις δυνατότητες και τη θέση του/της στον θεατρικό χώρο.

Η έννοια του κρίσιμου βιώματος συνδέεται με τη βιογραφική διάσταση της μάθησης. Όπως επισημαίνει ο Τσιώλης (2006, 2010), οι βιογραφικές αφηγήσεις δεν καταγράφουν απλώς γεγονότα, αλλά αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα οργανώνουν την εμπειρία τους, αποδίδουν νόημα σε μεταβάσεις και συγκροτούν την ταυτότητά τους μέσα στον χρόνο. Στην περίπτωση των ηθοποιών, μια επαγγελματική εμπειρία μπορεί να αποκτήσει σημασία όχι μόνο επειδή υπήρξε έντονη, αλλά επειδή εντάχθηκε αργότερα σε μια αφήγηση προσωπικής ή καλλιτεχνικής αλλαγής. Ένας ρόλος, μια απόρριψη ή μια συνεργασία μπορεί να αναγνωριστεί αναδρομικά ως σημείο καμπής, όταν συνδεθεί με αλλαγή αυτοαντίληψης ή επαναπροσδιορισμό των επαγγελματικών επιλογών και τοποθετηθεί σε μια ευρύτερη μαθησιακή και βιογραφική αφήγηση.

Η αποτυχία και η απόρριψη έχουν ιδιαίτερη θέση στην επαγγελματική ζωή των ηθοποιών. Το επάγγελμα χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενες διαδικασίες επιλογής, έκθεσης και αξιολόγησης: η ακρόαση, η διανομή ρόλων, η κριτική, η ανταπόκριση του κοινού και η ασυνέχεια της απασχόλησης παράγουν ένα περιβάλλον όπου η καλλιτεχνική και η επαγγελματική αξία συχνά φαίνεται να εξαρτώνται από εξωτερικές κρίσεις (Διαμαντοπούλου, 2021). Η μη επιλογή για έναν ρόλο ή η αποτυχία μιας παράστασης δεν βιώνονται πάντοτε ως ουδέτερα επαγγελματικά γεγονότα· μπορούν να αγγίξουν βαθύτερα ερωτήματα ταυτότητας: «είμαι αρκετά ικανός/ή;», «πώς ορίζεται η αξία μου ως ηθοποιού;», «σε ποιο βαθμό εξαρτώμαι από την αναγνώριση των άλλων;», «φτάνω ποτέ κάπου σε αυτό το επάγγελμα;».

Από την οπτική της μετασχηματίζουσας μάθησης, τέτοιες εμπειρίες μπορούν να λειτουργήσουν ως αποπροσανατολιστικά διλήμματα, εφόσον διαταράσσουν προηγούμενες βεβαιότητες και ενεργοποιούν κριτικό στοχασμό (Mezirow, 2007, 2022). Μια αρνητική εμπειρία, όμως, δεν πρέπει να εξιδανικεύεται - δεν είναι αυτονόητα μαθησιακή ούτε αναγκαστικά μετασχηματιστική. Μπορεί να οδηγήσει σε αναστοχασμό και επανανοηματοδότηση, αλλά μπορεί επίσης να παραγάγει σιωπή, αποθάρρυνση, εσωτερίκευση της απαξίωσης, αίσθημα αδιεξόδου ή ακόμα και απομάκρυνση από το επάγγελμα. Η μαθησιακή της σημασία εξαρτάται από το αν και πώς το άτομο θα μπορέσει να την επεξεργαστεί, να την εντάξει σε ευρύτερα συμφραζόμενα και να διακρίνει ανάμεσα στην προσωπική αξία και στις συχνά σύνθετες συνθήκες του επαγγελματικού πεδίου.

Η απόρριψη μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να αποτελέσει αφορμή όχι μόνο ατομικής ενδυνάμωσης, αλλά και κριτικής κατανόησης του επαγγελματικού πεδίου. Το θέατρο δεν λειτουργεί έξω από σχέσεις εξουσίας, άτυπα δίκτυα, αισθητικές τάσεις, οικονομικούς περιορισμούς και κοινωνικές αναπαραστάσεις· επομένως, η μη επιλογή ενός/μιας ηθοποιού δεν αντανάκλα πάντοτε την καλλιτεχνική του/της αξία. Η αναγνώριση αυτής της διάστασης μπορεί να μετακινήσει την ερμηνεία από την ατομική αυτοενοχοποίηση προς μια πιο σύνθετη κατανόηση της επαγγελματικής πραγματικότητας (Διαμαντοπούλου, 2021).

Η προσέγγιση του Brookfield για τον κριτικό στοχασμό είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη διερεύνηση αυτής της διαδικασίας. Ο κριτικός στοχασμός δεν περιορίζεται στην απλή σκέψη πάνω σε μια εμπειρία, αλλά αφορά την αναγνώριση και εξέταση των παραδοχών που διαμορφώνουν την ερμηνεία της (Brookfield, 2023). Στο θεατρικό πεδίο, παραδοχές όπως “η αδιάλειπτη εργασία αποδεικνύει την αξία”, “η αναγνώριση από τους άλλους είναι προϋπόθεση καλλιτεχνικής νομιμοποίησης” ή “ο/η ηθοποιός οφείλει να αντέχει τα πάντα” μπορούν να επηρεάσουν βαθιά τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται η επαγγελματική πορεία. Η δυνατότητα αμφισβήτησης τέτοιων παραδοχών αποτελεί βασική προϋπόθεση μετασχηματιστικής μάθησης.

Η επιτυχία και η αναγνώριση, αν και συχνά αντιμετωπίζονται ως θετικές εμπειρίες, δεν είναι λιγότερο σύνθετες. Μια επιτυχημένη παράσταση, ένας σημαντικός ρόλος, η αποδοχή από το κοινό ή η θετική κριτική μπορούν να ενισχύσουν την καλλιτεχνική αυτοπεποίθηση και να επιβεβαιώσουν την επαγγελματική ταυτότητα. Ταυτόχρονα, όμως, μπορούν να δημιουργήσουν νέες πιέσεις: φόβο επανάληψης της επιτυχίας, προσκόλληση σε μια κατασκευασμένη εικόνα, άγχος διατήρησης της αναγνώρισης ή εξάρτηση από την αξιολόγηση των άλλων. Επιπλέον, η μακρόχρονη επιτυχία δύναται να μετακινήσει το άτομο ως προς την αντίληψή του για τη θέση εξουσίας που πιθανόν κατέχει μέσα στο θεατρικό περιβάλλον, αλληλεπιδρώντας τελικά με τους άλλους με

αρνητικούς τρόπους (Tally, 2021). Η επιτυχία, επομένως, δεν είναι μόνο επιβράβευση· είναι και εμπειρία που απαιτεί νοηματοδότηση.

Η δομο-αναπτυξιακή συμβολή του Kegan βοηθά να κατανοηθεί βαθύτερα αυτή η σχέση με την αναγνώριση (Kegan, 2007). Για τον/την ηθοποιό, ένας σημαντικός μετασχηματισμός μπορεί να αφορά ιδίως τη σχέση με την αξιολόγηση: από την εξάρτηση από την εξωτερική κρίση προς μια πιο σύνθετη, αυτόνομη και εσωτερικά επεξεργασμένη επαγγελματική αυτοαντίληψη. Αυτό δεν σημαίνει αποκοπή από το κοινό, τους συνεργάτες ή την κριτική· ορίζει όμως ότι η εξωτερική αξιολόγηση δεν αποτελεί πλέον τον μοναδικό άξονα νοηματοδότησης του εαυτού.

Η επαγγελματική ταυτότητα των ηθοποιών συγκροτείται μέσα σε αυτό το πεδίο έντασης ανάμεσα στην εσωτερική καλλιτεχνική αναζήτηση και στην εξωτερική αναγνώριση. Η Στάμου (2023), εξετάζοντας τη σχέση βιώματος, μνήμης και επαγγελματικής ταυτότητας στο θέατρο, αναδεικνύει ότι οι εμπειρίες της θεατρικής ζωής εγγράφονται στη μνήμη και συμμετέχουν στη συγκρότηση της επαγγελματικής αυτοαντίληψης, ενώ παράλληλα η Διαμαντοπούλου (2021), προσεγγίζοντας τους ηθοποιούς ως δημιουργικούς εργαζόμενους στο αθηναϊκό θέατρο, φωτίζει τις εργασιακές και κοινωνικές διαστάσεις του επαγγέλματος, υπενθυμίζοντας ότι η επαγγελματική ταυτότητα των ηθοποιών διαμορφώνεται μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες εργασίας, επισφάλειας και αναγνώρισης. Η έννοια της (δημιουργικής) εργασίας είναι κρίσιμη εδώ, διότι αποτρέπει την εξιδανίκευση του θεάτρου ως αποκλειστικά αισθητικού ή πνευματικού πεδίου. Ο/η ηθοποιός είναι δημιουργός, αλλά ταυτόχρονα εργαζόμενος/η σε ένα πεδίο που συχνά χαρακτηρίζεται ασταθές. Η επαγγελματική επισφάλεια δεν αποτελεί εξωτερική συνθήκη ανεξάρτητη από τη μάθηση· επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το άτομο διαμορφώνει επιλογές, αντοχές, προσδοκίες και όρια. Η μάθηση της επαγγελματικής ζωής περιλαμβάνει επομένως όχι μόνο καλλιτεχνική ωρίμανση, αλλά και διαχείριση των πραγματικών όρων του επαγγέλματος.

Η βιογραφική και μετασχηματιστική σημασία των κρίσιμων βιωμάτων δεν εξαντλείται στη διάκριση ανάμεσα σε «θετικές» και «αρνητικές» εμπειρίες. Μια οδυνηρή απόρριψη μπορεί να οδηγήσει σε δημιουργική ανασυγκρότηση, αλλά μπορεί και να αφήσει ανεπεξέργαστο τραύμα. Μια επιτυχία μπορεί να προσφέρει επιβεβαίωση, αλλά μπορεί και να εγκλωβίσει σε συγκεκριμένες προσδοκίες. Μια απαιτητική συνεργασία μπορεί να λειτουργήσει μαθησιακά, εφόσον συνοδεύεται από αναστοχασμό και σεβασμό, αλλά μπορεί και να γίνει κακοποιητική όταν η εξουσία ασκείται χωρίς όρια. Η ανάλυση των βιωμάτων χρειάζεται να παραμένει κριτική και να μην ερμηνεύει εκ των προτέρων κάθε εμπειρία με ένταση υπό το πρίσμα της μάθησης. Το ερώτημα, επομένως, δεν περιορίζεται στο “τι μαθαίνω μέσα από την υποκριτική”, αλλά επεκτείνεται στο “ποιος/ποια γίνομαι μέσα από αυτό που κάνω”. Σε αυτό το σημείο είναι που η επαγγελματική πορεία συναντά τη μετασχηματίζουσα μάθηση, καθώς η τέχνη δεν παράγει μόνο δεξιότητες, αλλά επηρεάζει τη σχέση του/της ηθοποιού με τον εαυτό, τους άλλους και το επάγγελμα.

Με βάση τα παραπάνω, η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να κατανοηθεί ως πεδίο όπου η επαγγελματική ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από αλληπάλληλες εμπειρίες αναγνώρισης, αμφισβήτησης, έκθεσης και αναστοχασμού. Τα κρίσιμα βιώματα αποκτούν θεωρητική σημασία επειδή λειτουργούν ως κομβικά σημεία ανάμεσα στη βιογραφία, την αισθητική εμπειρία και τη μετασχηματίζουσα μάθηση. Η

περαιτέρω διερεύνησή τους, ωστόσο, προϋποθέτει την εξέταση του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο παράγονται και των σχέσεων που αναπτύσσονται σε αυτό.

2.6 Το θεατρικό περιβάλλον ως πεδίο μάθησης υπό συνθήκες εξουσίας και επισφάλειας

Η μάθηση και ο μετασχηματισμός στην επαγγελματική πορεία των ηθοποιών δεν συντελούνται σε ουδέτερο χώρο. Το θέατρο είναι συλλογική τέχνη και ταυτόχρονα επαγγελματικό πεδίο με σχέσεις ιεραρχίας, εξάρτησης, συνεργασίας, αξιολόγησης και αναγνώρισης. Η ποιότητα του θεατρικού περιβάλλοντος επηρεάζει καθοριστικά τη δυνατότητα του/της ηθοποιού να πειραματιστεί, να εκτεθεί, να αποτύχει δημιουργικά, να αναστοχαστεί και να αναπτυχθεί. Επομένως, η ανάλυση της επαγγελματικής μάθησης δεν μπορεί να περιοριστεί στο ατομικό υποκείμενο· χρειάζεται να συμπεριλάβει τις σχέσεις και τις συνθήκες μέσα στις οποίες το υποκείμενο δρα.

Η ομάδα αποτελεί βασικό στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας, καθώς δύναται να δημιουργήσει ένα περιβάλλον όπου το λάθος λειτουργεί ως δημιουργικό υλικό και η ανατροφοδότηση ως δυνατότητα ανάπτυξης, μπορεί, όμως, να παράγει και αρνητικά στοιχεία όταν κυριαρχούν η απαξίωση, η αυταρχικότητα και η έλλειψη εμπιστοσύνης. Σε τέτοιες συνθήκες, η σιωπή δεν αποτελεί απλώς απουσία λόγου, αλλά ένδειξη περιορισμένης δυνατότητας συμμετοχής, επεξεργασίας και αυτοπροστασίας.

Η βιβλιογραφία για τη δυναμική των ομάδων στην Εκπαίδευση Ενηλίκων προσφέρει χρήσιμα εργαλεία για την κατανόηση αυτής της διάστασης. Ο Jaques επισημαίνει ότι η μάθηση σε ομάδες προϋποθέτει ενεργό συμμετοχή, σαφήνεια ρόλων, επικοινωνία και διαχείριση της αλληλεπίδρασης (Jaques, 2004). Οι Πουλόπουλος και Τσιμπουκλή (2016) αναδεικνύουν ότι η ομάδα μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο αλλαγής, αλλά και ως χώρος αντιστάσεων, συγκρούσεων και αναπαραγωγής σχέσεων εξουσίας. Η Τσιμπουκλή, εστιάζοντας στη δυναμική της ομάδας και την επικοινωνία, υπογραμμίζει τη σημασία του κλίματος εμπιστοσύνης για την ουσιαστική συμμετοχή των ενηλίκων (Τσιμπουκλή, 2012). Στο θεατρικό πεδίο, αυτές οι διαστάσεις αποκτούν βαρύνουσα σημασία, καθώς η ομαδική διαδικασία δεν αφορά μόνο την ανταλλαγή ιδεών, αλλά και την ολική έκθεση του ατόμου και της ευαλωτότητάς του. Ο/η ηθοποιός χρειάζεται να δοκιμάσει, να εκτεθεί, να δεχθεί παρατηρήσεις, να διαπραγματευτεί όρια και να εμπιστευθεί τους άλλους.

Η πρόβα είναι ο κατεξοχήν χώρος όπου η καλλιτεχνική διερεύνηση συνδέεται με την επικοινωνία, την εμπιστοσύνη, την ανατροφοδότηση και τη διαχείριση του λάθους. Η παράσταση, επίσης, συγκροτείται μέσα από τη συνάντηση πολλών προσώπων και ειδικοτήτων: ηθοποιών, σκηνοθέτη/τριας, δραματογράφου, σκηνογράφου, ενδυματολόγου, μουσικού, φωτιστή, τεχνικών και κοινού. Η επαγγελματική μάθηση του/της ηθοποιού παράγεται μέσα σε αυτό το δίκτυο σχέσεων, όπου η επικοινωνία, η ανατροφοδότηση, η εμπιστοσύνη και η διαχείριση των συγκρούσεων δεν αποτελούν περιφερειακά στοιχεία, αλλά ουσιώδεις όρους της καλλιτεχνικής και μαθησιακής διαδικασίας που μπορούν να αναδειχθούν ιδιαίτερα σε περιβάλλοντα που διέπονται από ασφάλεια.

Η έννοια της ασφάλειας είναι καίρια, αλλά χρειάζεται προσεκτική αποσαφήνιση. Ασφαλές περιβάλλον δεν σημαίνει απουσία απαιτήσεων, έντασης ή δυσκολίας. Η θεατρική δημιουργία συχνά προϋποθέτει πειθαρχία, κόπο, αμφιβολία, έκθεση και αναμέτρηση με συναισθηματικά και σωματικά όρια. Η ασφάλεια αναφέρεται

περισσότερο στη δυνατότητα του/της ηθοποιού να εργάζεται μέσα σε πλαίσιο σεβασμού, εμπιστοσύνης και αναγνώρισης της αξιοπρέπειας και των ατομικών του/της ορίων. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η δυσκολία μπορεί να γίνει δημιουργική πρόκληση· αντίθετα, σε ένα πλαίσιο επισφάλειας, μπορεί να μετατραπεί σε εμπειρία άμυνας ή τραύματος. Σε ένα ασφαλές περιβάλλον, ο/η ηθοποιός μπορεί να εκτίθεται δημιουργικά χωρίς να αισθάνεται ότι απειλείται η αξιοπρέπεια, η φωνή ή η προσωπική του/της ακεραιότητα.

Η σκηνοθετική σχέση αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους άξονες μέσα από τους οποίους οργανώνεται το θεατρικό περιβάλλον. Η σκηνοθετική καθοδήγηση είναι αναγκαία για τη διαμόρφωση της παράστασης, αλλά η μορφή που λαμβάνει επηρεάζει τη μαθησιακή εμπειρία του/της ηθοποιού. Η Σωτηρούδη (2023), εξετάζοντας τον/τη σκηνοθέτη/τρια-καθηγητή/τρια υποκριτικής ως εκπαιδευτή/τρια ενηλίκων, αναδεικνύει τη σημασία της παιδαγωγικής διάστασης στη σχέση καθοδήγησης των ηθοποιών. Αν και η μελέτη της εστιάζει κυρίως στο εκπαιδευτικό πλαίσιο, η προβληματική μεταφέρεται γόνιμα και στην επαγγελματική πράξη: ο τρόπος με τον οποίο ασκείται η καθοδήγηση μπορεί να ενισχύσει την αυτονομία, τον πειραματισμό και τον αναστοχασμό ή, αντίθετα, να οδηγήσει σε υποταγή, ανασφάλεια και περιορισμό της δημιουργικής έκφρασης.

Η εξουσία στο θέατρο δεν περιορίζεται στη σκηνοθετική σχέση. Διαπερνά τη διανομή ρόλων, την πρόσβαση σε ευκαιρίες, την επαγγελματική δικτύωση, τις μορφές αξιολόγησης, τις οικονομικές σχέσεις και τις άτυπες ιεραρχίες του πεδίου. Η Διαμαντοπούλου (2021) αναδεικνύει τις συνθήκες μέσα στις οποίες η καλλιτεχνική εργασία συνυπάρχει με την εργασιακή αβεβαιότητα και τις κοινωνικές σχέσεις του θεατρικού χώρου. Η διάσταση αυτή είναι ουσιώδης για να αποφευχθεί μια μονοδιάστατη αισθητική ανάγνωση της επαγγελματικής πορείας. Η μάθηση του/της ηθοποιού δεν παράγεται μόνο από την τέχνη, αλλά και από την εμπειρία του/της μέσα σε ένα συγκεκριμένο επαγγελματικό σύστημα.

Η σύνδεση με τον Freire και τον Boal επιτρέπει να προσεγγιστούν οι σχέσεις εξουσίας όχι μόνο ως οργανωτικό ζήτημα, αλλά και ως πεδίο κριτικής συνειδητοποίησης. Ο Freire αντιλαμβάνεται τη μάθηση ως διαδικασία μέσα από την οποία τα υποκείμενα μπορούν να αναγνωρίσουν τις δομές που περιορίζουν τη φωνή και τη δράση τους (Freire, 2009). Ο Boal, μεταφέροντας αυτή τη χειραφετητική λογική στη θεατρική πράξη, αντιμετωπίζει το θέατρο ως χώρο όπου οι σχέσεις καταπίεσης μπορούν να γίνουν ορατές, να διερευνηθούν και να αναπαρασταθούν με τρόπο βιωματικό (Boal, 1981, 2013). Στο επαγγελματικό θέατρο, η διάσταση αυτή δεν σημαίνει ότι κάθε θεατρική διαδικασία είναι χειραφετητική, αλλά ότι οι σχέσεις εξουσίας μέσα στις οποίες εργάζεται ο/η ηθοποιός αποτελούν μέρος της μαθησιακής του/της εμπειρίας και διαμορφώνουν την επαγγελματική και προσωπική του/της ταυτότητα.

Η θεατρική πράξη μπορεί έτσι να λειτουργήσει ως χώρος όπου το άτομο αναγνωρίζει σχέσεις εξουσίας, επεξεργάζεται τη θέση του μέσα στη δημιουργική διαδικασία και αποκτά νέα επίγνωση τόσο της κοινωνικής πραγματικότητας όσο και της δικής του/της συμμετοχής σε αυτήν. Η εμπειρία αυτή δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο ενός ρόλου ή ενός έργου, αλλά και τη θέση του/της ηθοποιού μέσα στη θεατρική διαδικασία: αν έχει φωνή, αν μπορεί να θέσει όρια, αν συμμετέχει ενεργά στη δημιουργική διερεύνηση ή αν περιορίζεται σε παθητική συμμόρφωση. Η εμπειρία της «φωνής» μέσα στην ομάδα αποτελεί έναν ιδιαίτερα σημαντικό δείκτη, διότι μόνο μέσω αυτής η επαγγελματική εμπειρία μπορεί να αποκτήσει μαθησιακό βάθος. Όταν, αντίθετα, η ομάδα λειτουργεί

με μηχανισμούς σιωπής, φόβου ή ειρωνείας, η μάθηση περιορίζεται και η δημιουργική έκθεση μπορεί να μετατραπεί σε άμυνα. Η ύπαρξη φωνής δεν σημαίνει κατάργηση της σκηνοθετικής ευθύνης ή των καλλιτεχνικών αποφάσεων· σημαίνει ότι η καθοδήγηση δεν αναιρεί την υποκειμενικότητα του/της ηθοποιού.

Η σχέση ασφάλειας και μετασχηματισμού χρειάζεται, ωστόσο, να προσεγγιστεί με διαλεκτικό τρόπο. Ένα ασφαλές περιβάλλον μπορεί να ενισχύσει τον πειραματισμό, την εμπιστοσύνη και τον αναστοχασμό. Παράλληλα, ορισμένοι/ες ηθοποιοί μπορεί να νοηματοδοτήσουν εκ των υστέρων ακόμη και δύσκολες ή μη ασφαλείς εμπειρίες ως αφορμές αυτογνωσίας, ενίσχυσης ορίων ή επαγγελματικού επαναπροσδιορισμού. Αυτή η δυνατότητα δεν πρέπει να οδηγήσει σε εξιδανίκευση της αυταρχικότητας ή της βίας. Το γεγονός ότι ένα άτομο μπορεί να μάθει από μια δυσμενή εμπειρία δεν καθιστά τη δυσμενή εμπειρία παιδαγωγικά, καλλιτεχνικά ή ηθικά επιθυμητή. Η διάκριση αυτή είναι αναγκαία, ώστε η διερεύνηση του μετασχηματισμού να μη μετατραπεί σε ρομαντικοποίηση της οδύνης.

Το θεατρικό περιβάλλον, συνεπώς, αποτελεί κρίσιμο διαμεσολαβητικό παράγοντα ανάμεσα στην εμπειρία και στη μάθηση. Η ίδια αισθητική ή επαγγελματική πρόκληση μπορεί να λειτουργήσει διαφορετικά ανάλογα με το πλαίσιο μέσα στο οποίο βιώνεται. Ένας απαιτητικός ρόλος μπορεί να οδηγήσει σε δημιουργική υπέρβαση, όταν υπάρχει εμπιστοσύνη και επεξεργασία· μπορεί όμως να οδηγήσει σε εργασιακή εξουθένωση, όταν συνδυάζεται με πίεση, απαξίωση ή απουσία ορίων. Η ομάδα, η ασφάλεια και η εξουσία δεν αποτελούν εξωτερικές συνθήκες της θεατρικής μάθησης, αλλά εσωτερικά στοιχεία του τρόπου με τον οποίο αυτή παράγεται ή παρεμποδίζεται.

2.7 Συναφείς έρευνες και ερευνητικό κενό

Η διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως διαδικασίας διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας εγγράφεται σε ένα διεπιστημονικό πεδίο όπου συναντώνται η Εκπαίδευση Ενηλίκων, η Θεατρολογία, η Υποκριτική, η Κοινωνιολογία της Εργασίας και η Βιογραφική Έρευνα. Η σχετική βιβλιογραφία δεν συγκροτεί ένα ενιαίο ερευνητικό πεδίο· αντίθετα, καλύπτει επιμέρους όψεις του θέματος, οι οποίες χρειάζεται να συντεθούν κριτικά. Η Εκπαίδευση Ενηλίκων προσφέρει τα θεωρητικά εργαλεία για τη μάθηση, τον αναστοχασμό και τον μετασχηματισμό. Η βιβλιογραφία της Θεατρολογίας και της Υποκριτικής φωτίζει τη σωματική, αισθητική και συλλογική ιδιαιτερότητα της θεατρικής πράξης. Η Κοινωνιολογία της Εργασίας επιτρέπει να τοποθετηθεί ο/η ηθοποιός μέσα στις πραγματικές συνθήκες της καλλιτεχνικής εργασίας, ενώ η Βιογραφική Έρευνα αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι εμπειρίες οργανώνονται σε αφήγηση και συμμετέχουν στη συγκρότηση του εαυτού.

Η εργασία της Ποργιαλίδου για το θέατρο ως παράγοντα μετασχηματισμού αντιλήψεων και στάσεων ζωής σε ενήλικους ερασιτέχνες ηθοποιούς του ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας συνδέεται άμεσα με τη συζήτηση για τη μετασχηματίζουσα μάθηση μέσω της θεατρικής εμπειρίας (Ποργιαλίδου, 2019). Η συμβολή της έγκειται στο ότι αναδεικνύει τη συμμετοχή στη θεατρική διαδικασία ως δυνάμενη να επηρεάζει αντιλήψεις και στάσεις ενηλίκων. Ωστόσο, το ερευνητικό της πεδίο αφορά ερασιτέχνες ηθοποιούς και όχι επαγγελματίες, ενώ το βάρος μετατοπίζεται κυρίως στη θεατρική συμμετοχή ως ασχολίας ελεύθερου χρόνου και όχι στη συνολική επαγγελματική βιογραφία.

Ο Στράνης, εξετάζοντας την ενήλικη μάθηση μέσα από την αισθητική εμπειρία στο λαϊκό θέατρο, συμβάλλει στη σύνδεση της θεατρικής πράξης με τη μάθηση ενηλίκων (Στράνης, 2022). Εδώ αποκαλύπτεται η μαθησιακή δυναμική συγκεκριμένων θεατρικών μορφών και προσφέρεται χρήσιμο υλικό για την κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας ως πεδίου νοηματοδότησης. Επίκεντρο όμως και εδώ δεν είναι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ούτε η σχέση της με την επαγγελματική ταυτότητα, την απόρριψη, την αναγνώριση ή τις εργασιακές συνθήκες του θεάτρου.

Η εργασία της Στάμου για το βίωμα, τη μνήμη και την επαγγελματική ταυτότητα στο θέατρο προσεγγίζει ένα πεδίο ιδιαίτερα συναφές με την παρούσα προβληματική (Στάμου, 2023). Η έμφαση στη μνήμη και στη συγκρότηση της επαγγελματικής ταυτότητας προσφέρει σημαντικές συνδέσεις με τη βιογραφική διάσταση της μάθησης. Η θεατρική εμπειρία εμφανίζεται ως κάτι που εγγράφεται στη διαδρομή του ατόμου και συμβάλλει στη διαμόρφωση της αυτοαντίληψής του. Στην εν λόγω μελέτη, ωστόσο, η σύνδεση της καλλιτεχνικής ταυτότητας με τη διά βίου και μετασχηματίζουσα μάθηση μέσω της αισθητικής εμπειρίας δεν αποτελεί κεντρικό άξονα.

Η Διαμαντοπούλου, μελετώντας την εμπειρία των ηθοποιών ως δημιουργικών εργαζομένων στο αθηναϊκό θέατρο, φωτίζει την εργασιακή διάσταση του θεατρικού επαγγέλματος (Διαμαντοπούλου, 2021). Η εργασία της έχει ιδιαίτερη αξία, επειδή απομακρύνει την ανάλυση από μια εξιδανικευμένη θεώρηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αναδεικνύει τον/την ηθοποιό ως εργαζόμενο/η σε ένα πεδίο επισφάλειας, επαγγελματικών σχέσεων και κοινωνικών προσδοκιών. Η συμβολή αυτή είναι αναγκαία για τη σύνδεση τέχνης και επαγγέλματος, παρ' όλα αυτά, η έμφαση εδώ δίνεται πρωτίστως στην εμπειρία της δημιουργικής εργασίας, παρά στη μάθηση ή στον μετασχηματισμό.

Η Σωτηρούδη εξετάζει τον/τη σκηνοθέτη/τρια-καθηγητή/τρια υποκριτικής ως εκπαιδευτή/τρια ενηλίκων, αναδεικνύοντας την παιδαγωγική διάσταση της υποκριτικής διδασκαλίας (Σωτηρούδη, 2023). Η μελέτη αυτή είναι σημαντική επειδή συνδέει το πεδίο της υποκριτικής με τις αρχές της εκπαίδευσης ενηλίκων και θέτει ζητήματα καθοδήγησης, σχέσης, συμμετοχής και μάθησης, όμως η δική της εστίαση, παραμένει κυρίως στο πλαίσιο διδασκαλίας και στη σχέση σκηνοθέτη/τριας-εκπαιδευτή/τριας με ηθοποιούς/εκπαιδευόμενους. Η επαγγελματική πορεία ως μακρά, άτυπη και βιογραφικά οργανωμένη μαθησιακή διαδρομή μένει σε δεύτερο επίπεδο.

Συνεπώς, οι μελέτες που εντοπίζονται να διερευνούν τη μετασχηματίζουσα μάθηση μέσα από την αισθητική εμπειρία του θεάτρου εστιάζουν σε ερασιτέχνες που συμμετέχουν σε μη τυπικές μορφές θεατρικής μάθησης, έτσι δεν μπορούν να στηρίξουν την παρούσα έρευνα, πέρα από το να επιβεβαιώσουν τη μετασχηματιστική επίδραση της τέχνης του θεάτρου στους μετέχοντες σε αυτό.

Στο διεθνές πεδίο, οι μελέτες για την εκπαίδευση και άσκηση των ηθοποιών αναδεικνύουν την πολλαπλότητα των μεθόδων, των πολιτισμικών συμφραζομένων και των σύγχρονων προκλήσεων της υποκριτικής. Ο Freeman (2022) παρουσιάζει διαφορετικές διεθνείς προσεγγίσεις στην άσκηση του ηθοποιού, αναδεικνύοντας την πολυφωνία των παραδόσεων και των παιδαγωγικών λογικών που διαμορφώνουν την υποκριτική πρακτική. Ο Camilleri επισημαίνει ότι η υποκριτική εκπαίδευση επηρεάζεται από την παγκοσμιοποίηση και την ψηφιακή τεχνολογία, οι οποίες μεταβάλλουν τους τρόπους κατάρτισης και τις επαγγελματικές απαιτήσεις (Camilleri,

2015). Επιπλέον, οι Zarrilli και οι Thommessen και Fougner φωτίζουν την ψυχοσωματική και ενσώματη διάσταση της υποκριτικής μάθησης (Zarrilli, 2009· Thommessen & Fougner, 2020). Οι μελέτες αυτές προσφέρουν πολύτιμα εργαλεία για την κατανόηση της ιδιαιτερότητας της μάθησης στο θέατρο, χωρίς όμως να εξετάζουν συστηματικά τη συνολική επαγγελματική πορεία ως πεδίο διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης.

Από την κριτική ανάγνωση των παραπάνω προσεγγίσεων προκύπτει ότι το υφιστάμενο ερευνητικό πεδίο καλύπτει σημαντικές, αλλά επιμέρους διαστάσεις του ζητήματος. Έχει μελετηθεί η αισθητική εμπειρία στην Εκπαίδευση Ενηλίκων, η θεατρική συμμετοχή ως μετασχηματιστική εμπειρία, η εκπαίδευση πάνω στην υποκριτική, η ενσώματη διάσταση της υποκριτικής, η επαγγελματική ταυτότητα και η δημιουργική εργασία των ηθοποιών. Εκείνο που παραμένει λιγότερο διερευνημένο είναι η σύνθεση αυτών των διαστάσεων σε ένα ενιαίο ερμηνευτικό πλαίσιο που να εστιάζει στη συνολική επαγγελματική πορεία των ηθοποιών. Η σύνθεση αυτών των πεδίων παραμένει περιορισμένη, ιδίως όταν το ερευνητικό ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την αρχική εκπαίδευση ή τη θεατρική συμμετοχή στη συνολική επαγγελματική βιογραφία των ηθοποιών.

Το ερευνητικό κενό εντοπίζεται, συνεπώς, στη διερεύνηση του πώς οι ίδιοι/ες οι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται την επαγγελματική τους διαδρομή ως διαδικασία μάθησης και ενδεχόμενου μετασχηματισμού μέσω της αισθητικής εμπειρίας. Η υπάρχουσα βιβλιογραφία προσφέρει σημαντικές θεωρητικές αφετηρίες, αλλά δεν συνδέει επαρκώς την αισθητική εμπειρία της θεατρικής πράξης με τη βιογραφική αφήγηση, τα κρίσιμα επαγγελματικά βιώματα, την επαγγελματική ταυτότητα και τις συνθήκες του θεατρικού περιβάλλοντος. Η ανάγκη αυτής της σύνθεσης είναι ιδιαίτερα εμφανής όταν το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την εκπαίδευση των ηθοποιών στην επαγγελματική τους πορεία.

Η συμβολή της παρούσας ερευνητικής προσέγγισης εδράζεται ακριβώς στη συνδυαστική εξέταση αυτών των διαστάσεων. Το θεωρητικό πλαίσιο που αναπτύχθηκε στο κεφάλαιο αυτό οδηγεί σε μια σαφή ερευνητική θέση: η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως μαθησιακή διαδικασία χρειάζεται να διερευνηθεί τόσο στο επίπεδο των γενικότερων αντιλήψεων, όσο και στο επίπεδο της βιωμένης εμπειρίας, καθώς δεν μπορεί να κατανοηθεί επαρκώς ούτε ως καλλιτεχνική εξέλιξη αποκλειστικά, αλλά ούτε μόνο ως εργασιακή διαδρομή. Η διερεύνηση αυτής της σύζευξης αποτελεί το σημείο μετάβασης προς το επόμενο κεφάλαιο, στο οποίο διατυπώνεται η θεωρητική αφετηρία και οι άξονες που θα συνδέσουν το θεωρητικό πλαίσιο με το ερευνητικό μέρος.

Κεφάλαιο 3 Θεωρητική αφετηρία και άξονες της έρευνας

Το θεωρητικό πλαίσιο που προηγήθηκε ανέδειξε ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να προσεγγιστεί ως σύνθετο πεδίο μάθησης, στο οποίο διασταυρώνονται η εμπειρία, η αισθητική πράξη, η βιογραφική νοηματοδότηση, η επαγγελματική ταυτότητα και οι σχέσεις που συγκροτούν το θεατρικό περιβάλλον. Η σύνθεση αυτή δεν οδηγεί σε μια γραμμική ή αυτονόητη υπόθεση ότι κάθε επαγγελματική εμπειρία του/της ηθοποιού παράγει μάθηση ή ότι κάθε αισθητική εμπλοκή οδηγεί σε μετασχηματισμό. Αντιθέτως, διαμορφώνει ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που επιτρέπει να εξεταστεί υπό ποιες προϋποθέσεις οι εμπειρίες της επαγγελματικής ζωής αναγνωρίζονται από τους/τις ίδιους/ες τους/τις ηθοποιούς ως μαθησιακές, αναστοχαστικές ή μετασχηματιστικές.

Η βασική θεωρητική αφετηρία εδράζεται στην Εκπαίδευση Ενηλίκων και ειδικότερα στη θεώρηση της μάθησης ως διαδικασίας που εκτείνεται πέρα από τα όρια της τυπικής εκπαίδευσης. Οι προσεγγίσεις του Jarvis και του Illeris επιτρέπουν να κατανοηθεί η μάθηση ως εμπειρική, κοινωνική και συναισθηματικά φορτισμένη διεργασία, η οποία συνδέεται με τη ζωή και την αλληλεπίδραση του υποκειμένου με το περιβάλλον του (Illeris, 2016· Jarvis, 2022). Η οπτική αυτή είναι αναγκαία για την ανάλυση ενός επαγγέλματος όπως η υποκριτική, όπου η μάθηση δεν παράγεται μόνο μέσα από οργανωμένη διδασκαλία, αλλά και μέσα από την πρόβα, την παράσταση, την ακρόαση, τη συνεργασία, την αποτυχία, την αναγνώριση, τη σωματική εργασία και τη διαρκή έκθεση στην κρίση των άλλων.

Η αναφορά στην άτυπη και αυτοκατευθυνόμενη μάθηση ενισχύει αυτή τη θεωρητική αφετηρία. Η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών δεν περιορίζεται σε θεσμοθετημένες μορφές εκπαίδευσης, αλλά αναδύεται μέσα από επαναλαμβανόμενες εμπειρίες, παρατήρηση, συμμετοχή, ανατροφοδότηση και προσωπική αναζήτηση. Με την έννοια αυτή, η κλασική διάκριση των Coombs και Ahmed για μορφές μάθησης πέρα από το τυπικό εκπαιδευτικό σύστημα προσφέρει έναν χρήσιμο εννοιολογικό δείκτη για την κατανόηση της επαγγελματικής εμπειρίας ως άτυπου μαθησιακού πεδίου (Coombs & Ahmed, 1974). Παράλληλα, η προσέγγιση του Knowles για την αυτοκατευθυνόμενη μάθηση επιτρέπει να αναδειχθεί ο ενεργός ρόλος του/της ηθοποιού στη διαμόρφωση της επαγγελματικής του/της εξέλιξης, μέσα από επιλογές, αναζητήσεις, συνεργασίες, τεχνικές, επανεκκινήσεις και αναστοχαστικές επεξεργασίες της διαδρομής του/της (Knowles, 1975).

Ωστόσο, η έννοια της διά βίου μάθησης δεν επαρκεί από μόνη της για να αποδώσει τη βαθύτερη δυναμική ορισμένων εμπειριών της επαγγελματικής πορείας. Για τον λόγο αυτό, η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης αποτελεί δεύτερο κεντρικό άξονα του θεωρητικού σχήματος. Ο Mezirow αναδεικνύει τη σημασία του κριτικού στοχασμού και της αναθεώρησης πλαισίων αναφοράς στη μάθηση των ενηλίκων (Mezirow, 2007, 2022). Η συμβολή αυτή επιτρέπει να εξεταστεί αν κρίσιμες εμπειρίες της θεατρικής διαδρομής - όπως ένας απαιτητικός ρόλος, μια αποτυχία, μια απόρριψη, μια εμπειρία αναγνώρισης ή μια σχέση εξουσίας - οδηγούν απλώς σε προσθήκη εμπειρίας ή σε ουσιαστικότερη αναθεώρηση αντιλήψεων, στάσεων και ταυτότητας.

Η μετασχηματίζουσα μάθηση προσεγγίζεται εδώ με κριτικό τρόπο. Δεν θεωρείται αυτονόητο ότι κάθε έντονο επαγγελματικό βίωμα οδηγεί σε αλλαγή, ούτε ότι η

δυσκολία ή η οδύνη αποτελούν αναγκαίες συνθήκες μάθησης. Η συμβολή του Brookfield είναι καίρια στο σημείο αυτό, καθώς μετατοπίζει την έμφαση από την απλή αναδρομή στην εμπειρία προς την κριτική διερεύνηση των παραδοχών που τη νοηματοδοτούν (Brookfield, 2023). Αντίστοιχα, ο Kegan βοηθά να τεθεί το ερώτημα όχι μόνο αν το άτομο μεταβάλλεται, αλλά ποιο ακριβώς νοηματοδοτικό σχήμα μετασχηματίζεται (Kegan, 2007). Έτσι, η έρευνα δεν αναζητά απλώς δηλώσεις αλλαγής, αλλά μορφές επαναπροσδιορισμού της σχέσης των ηθοποιών με τον εαυτό τους, το σώμα τους, την τέχνη, την αναγνώριση, την αποτυχία και το επαγγελματικό τους περιβάλλον.

Η αισθητική εμπειρία αποτελεί τον τρίτο θεμελιώδη άξονα. Η συμβολή του Κόκκου στη μετασχηματίζουσα μάθηση μέσω της αισθητικής εμπειρίας προσφέρει ένα κρίσιμο θεωρητικό υπόβαθρο, διότι αναδεικνύει τη δυνατότητα της τέχνης να ενεργοποιεί στοχασμό, να αποσταθεροποιεί στερεοτυπικές αντιλήψεις και να ανοίγει πολλαπλές ερμηνευτικές προοπτικές (Κόκκος, 2017, 2024). Στο πεδίο των ηθοποιών, όμως, η αισθητική εμπειρία δεν λειτουργεί ως εξωτερικό παιδαγωγικό ερέθισμα, όπως συχνά συμβαίνει σε οργανωμένες εκπαιδευτικές παρεμβάσεις· αποτελεί το ίδιο το παραγόμενο υλικό της επαγγελματικής τους ζωής. Ο/η ηθοποιός δεν προσλαμβάνει απλώς ένα έργο τέχνης· το μελετά, το σωματοποιεί, το ερμηνεύει, το συνδιαμορφώνει και το εκθέτει σε δημόσια θέα.

Αυτή η ιδιαιτερότητα μεταβάλλει το ερευνητικό ερώτημα. Το ζητούμενο δεν είναι μόνο αν η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο μετασχηματίζουσας μάθησης, αλλά αν η διαρκής επαγγελματική εμπλοκή με τη θεατρική τέχνη παράγει εμπειρίες που οι ηθοποιοί νοηματοδοτούν ως μαθησιακές ή μετασχηματιστικές. Η αισθητική εμπειρία εξετάζεται, επομένως, όχι αποσπασμένη από το επάγγελμα, αλλά ενταγμένη στη σκηνική πράξη, στη σχέση με τον ρόλο, στη βιωμένη αίσθηση μιας ανθρώπινης κατάστασης, στη σωματική και φωνητική εργασία, στην ομάδα, στην παράσταση και στη βιογραφική μνήμη.

Στο σημείο αυτό, η έννοια της ενσυναίσθησης λειτουργεί επικουρικά, καθώς αναδεικνύει την ικανότητα κατανόησης της συναισθηματικής εμπειρίας του άλλου (Goleman, 2011). Η έννοια δεν εισάγεται ως αυτόνομος θεωρητικός άξονας, αλλά ως βοηθητική διάσταση για την ερμηνεία μιας εμπειρίας που οι ίδιοι/ες οι ηθοποιοί συχνά συνδέουν με τη διαδικασία του ρόλου. Η υποκριτική πράξη μπορεί να απαιτήσει την προσέγγιση προσώπων, καταστάσεων και συναισθηματικών διαδρομών που δεν ταυτίζονται με την προσωπική εμπειρία του/της ηθοποιού. Με τον τρόπο αυτό, η αισθητική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο διεύρυνσης της κατανόησης του άλλου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάθε ερμηνευτική εμπλοκή οδηγεί αναγκαστικά σε αναστοχασμό ή μετασχηματισμό.

Τέταρτος άξονας είναι η ενσώματη και συλλογική διάσταση της θεατρικής εργασίας. Οι προσεγγίσεις του Zarrilli, του Τερζόπουλου και των Thommessen και Fougner δείχνουν ότι η μάθηση μέσω της υποκριτικής δεν μπορεί να περιοριστεί στη νοητική κατανόηση του ρόλου ή στην τεχνική κατάρτιση, καθώς το σώμα αποτελεί φορέα εμπειρίας, μνήμης, επίγνωσης και έκφρασης (Zarrilli, 2009· Thommessen & Fougner, 2020· Τερζόπουλος, 2022). Παράλληλα, η θεατρική πράξη συγκροτείται συλλογικά, μέσα από σχέσεις συνεργασίας, καθοδήγησης, εμπιστοσύνης, σύγκρουσης και αλληλεξάρτησης. Η ομάδα, ο/η σκηνοθέτης/τρια, οι συνάδελφοι, οι τεχνικοί συντελεστές και το κοινό δεν αποτελούν απλώς εξωτερικούς παράγοντες, αλλά συστατικά στοιχεία της μαθησιακής και αισθητικής εμπειρίας.

Η παράσταση, ως ζωντανός οργανισμός, συμπυκνώνει αυτή τη δυναμική. Δεν αποτελεί απλώς το τελικό προϊόν μιας προπαρασκευαστικής διαδικασίας, αλλά μια διαρκώς ανανεούμενη συνάντηση σώματος, ρόλου, ομάδας, χώρου και κοινού. Κάθε παράσταση επαναλαμβάνεται χωρίς ποτέ να είναι απολύτως ίδια, καθώς μεταβάλλονται η ενέργεια, ο ρυθμός, η ανταπόκριση του κοινού, η νοητική συγκέντρωση των ηθοποιών και οι λεπτές σκηνικές αποχρώσεις. Επομένως, η παράσταση μπορεί να ιδωθεί ως επαγγελματικό και αισθητικό πεδίο διαρκούς μάθησης, στο οποίο η σκηνική εμπειρία παράγει νέες μορφές κατανόησης, προσαρμογής και αυτοεπίγνωσης.

Η επαγγελματική ταυτότητα αποτελεί τον πέμπτο συνθετικό άξονα. Η βιογραφική προσέγγιση, όπως αναπτύσσεται από τον Τσιώλη, επιτρέπει να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί οργανώνουν αφηγηματικά τις εμπειρίες τους και αποδίδουν νόημα στις μεταβάσεις της επαγγελματικής τους ζωής (Τσιώλης, 2006, 2010). Οι εμπειρίες δεν αντιμετωπίζονται ως ουδέτερα δεδομένα, αλλά ως γεγονότα που αποκτούν σημασία μέσα από την αφήγηση, τη μνήμη και την ερμηνεία. Η μνήμη των κρίσιμων επαγγελματικών εμπειριών δεν αποτελεί απλή καταγραφή γεγονότων, αλλά τρόπο οργάνωσης του εαυτού μέσα στον χρόνο. Η επαγγελματική ταυτότητα δεν προϋπάρχει αμετάβλητη· διαμορφώνεται μέσα από σχέσεις αναγνώρισης, στιγμές αμφισβήτησης, αισθητικές αναμετρήσεις, εργασιακές συνθήκες και κρίσιμα βιώματα.

Ιδιαίτερη θέση σε αυτό το πλαίσιο κατέχει το θεατρικό περιβάλλον ως πεδίο μάθησης, ασφάλειας και εξουσίας. Η δυναμική της ομάδας, η ποιότητα της επικοινωνίας, η δυνατότητα έκφρασης, η σκηνοθετική καθοδήγηση, η ύπαρξη ή η απουσία ασφάλειας και οι μορφές εξουσίας επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι εμπειρίες βιώνονται και υπόκεινται επεξεργασίας. Οι προσεγγίσεις των Jaques (2004), Πουλόπουλου και Τσιμπουκλή (2016), καθώς και της Τσιμπουκλή (2012), συμβάλλουν στην κατανόηση της ομάδας ως χώρου μάθησης, αλλά και ως πεδίου εντάσεων και αντιστάσεων. Η χειραφετητική διάσταση των Freire και Boal επιτρέπει, επιπλέον, να ιδωθούν οι σχέσεις εξουσίας ως μέρος της μαθησιακής και μετασχηματιστικής εμπειρίας, χωρίς να εξιδανικεύεται η σύγκρουση ή η δυσκολία (Boal, 1981· Freire, 2009).

Η διάσταση της ασφάλειας δεν νοείται ως απουσία δυσκολίας ή έντασης. Η θεατρική εργασία μπορεί να είναι απαιτητική, συγκρουσιακή και συναισθηματικά πυκνή. Η ασφάλεια αφορά κυρίως τη δυνατότητα του/της ηθοποιού να εκτίθεται δημιουργικά χωρίς να απειλείται η αξιοπρέπεια, η φωνή ή η προσωπική του/της ακεραιότητα. Το στοιχείο αυτό είναι κρίσιμο, διότι η διερεύνηση της μετασχηματίζουσας μάθησης δεν πρέπει να οδηγήσει σε ρομαντικοποίηση της οδύνης. Το γεγονός ότι ένας/μία ηθοποιός μπορεί εκ των υστέρων να αποδώσει μαθησιακό νόημα σε μια δύσκολη εμπειρία δεν σημαίνει ότι η αυταρχικότητα, η βία ή η επαγγελματική ανασφάλεια είναι παιδαγωγικά, καλλιτεχνικά ή ηθικά επιθυμητές.

Με βάση τη σύνθεση αυτή, οι θεωρητικοί άξονες της έρευνας μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: πρώτον, η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών εξετάζεται ως πεδίο διά βίου, άτυπης και συχνά αυτοκατευθυνόμενης μάθησης, στον βαθμό που οι εμπειρίες της επαγγελματικής ζωής παράγουν γνώση, αυτογνωσία, προσαρμογή και αναθεώρηση πρακτικών. Δεύτερον, η αισθητική εμπειρία εξετάζεται ως ενδεχόμενη αφετηρία αναστοχασμού και αλλαγής νοήματος, ιδίως μέσα από τη σχέση με τον ρόλο, το κείμενο, την πρόβα, την παράσταση και την ενσώματη κατανόηση της ετερότητας. Τρίτον, τα κρίσιμα επαγγελματικά βιώματα - αποτυχία, απόρριψη, επιτυχία, αναγνώριση, επισφάλεια, σύγκρουση - αναλύονται ως πιθανά σημεία καμπής στη

συγκρότηση της επαγγελματικής ταυτότητας. Τέταρτον, το θεατρικό περιβάλλον εξετάζεται ως πλαίσιο που μπορεί να διευκολύνει ή να παρεμποδίσει τη μάθηση, τον αναστοχασμό και τον μετασχηματισμό. Πέμπτον, η επαγγελματική ταυτότητα προσεγγίζεται ως δυναμική βιογραφική κατασκευή, η οποία διαμορφώνεται μέσα από τις εμπειρίες της επαγγελματικής πορείας.

Η επιλογή των παραπάνω αξόνων συνομιλεί και με ελληνικές έρευνες που έχουν φωτίσει επιμέρους διαστάσεις της σχέσης θεάτρου, μάθησης, εμπειρίας και επαγγελματικής ταυτότητας. Η Ποργιαλίδου (2019) και ο Στράνης (2022) αναδεικνύουν τη θεατρική συμμετοχή και την υποκριτική ως πεδία αισθητικής εμπειρίας, κριτικού στοχασμού και μετασχηματισμού αντιλήψεων ενηλίκων, κυρίως σε ερασιτεχνικά και λαϊκά θεατρικά συμφραζόμενα. Η Σωτηρούδη (2023) συμβάλλει στη σύνδεση της θεατρικής εκπαίδευσης με την Εκπαίδευση Ενηλίκων, προσεγγίζοντας τον σκηνοθέτη-καθηγητή υποκριτικής ως εκπαιδευτή ενηλίκων και αναδεικνύοντας την ανάγκη δια βίου εκπαίδευσης των ηθοποιών. Παράλληλα, η Στάμου (2023) και η Διαμαντοπούλου (2021) φωτίζουν την επαγγελματική εμπειρία των ηθοποιών μέσα από το βίωμα, τη μνήμη, τις σχέσεις εξουσίας, την επισφάλεια, τις εργασιακές συνθήκες και τη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Οι έρευνες αυτές, παρότι δεν ταυτίζονται με το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, ενισχύουν τη διαμόρφωση των ερευνητικών αξόνων, καθώς τεκμηριώνουν ότι το θέατρο μπορεί να προσεγγιστεί ταυτόχρονα ως πεδίο μάθησης, αισθητικής εμπειρίας, επαγγελματικής συγκρότησης και κοινωνικοεργασιακών σχέσεων.

Οι άξονες αυτοί συνδέονται άμεσα με τον εμπειρικό σχεδιασμό της έρευνας. Το ερωτηματολόγιο επιτρέπει να αποτυπωθούν ευρύτερες τάσεις στις αντιλήψεις των ηθοποιών σχετικά με τη μάθηση, την αισθητική εμπειρία, τα κρίσιμα βιώματα, την ενσυναίσθηση, την επαγγελματική ταυτότητα και το θεατρικό περιβάλλον. Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις, από την άλλη πλευρά, δίνουν τη δυνατότητα να αναδειχθεί η αφηγηματική και βιογραφική διάσταση αυτών των εμπειριών, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο οι ίδιοι/ες οι συμμετέχοντες/ουσες συνδέουν γεγονότα, μνήμες, συναισθήματα και νοηματοδοτήσεις. Ο συνδυασμός των δύο εργαλείων ανταποκρίνεται στη διττή φύση του ερευνητικού αντικειμένου: αφενός αφορά αντιλήψεις που μπορούν να αποτυπωθούν σε ευρύτερο δείγμα, αφετέρου απαιτεί εμβάθυνση σε προσωπικές αφηγήσεις.

Η επαγγελματική πορεία ως μαθησιακή διαδικασία χρειάζεται να διερευνηθεί τόσο στο επίπεδο των γενικότερων παραδοχών όσο και στο επίπεδο της βιωμένης εμπειρίας. Οι γενικότερες παραδοχές επιτρέπουν να διαφανεί αν οι ηθοποιοί αναγνωρίζουν την εργασία τους ως πεδίο μάθησης, ποιες εμπειρίες θεωρούν περισσότερο καθοριστικές και ποια θέση αποδίδουν στην αισθητική εμπειρία. Η βιωμένη εμπειρία, αντίστοιχα, επιτρέπει να κατανοηθεί πώς αυτές οι παραδοχές εντάσσονται σε συγκεκριμένες διαδρομές, κρίσιμα γεγονότα, σχέσεις, μεταβάσεις και αφηγήσεις ταυτότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η σύνδεση ερωτηματολογίου και συνεντεύξεων δεν είναι απλώς τεχνική επιλογή μεθοδολογικού εμπλουτισμού, αλλά ανταποκρίνεται στη θεωρητική φύση του ίδιου του ερευνητικού αντικειμένου.

Η θεωρητική αφετηρία της έρευνας δεν επιβάλλει στα δεδομένα ένα προκαθορισμένο συμπέρασμα. Δεν προϋποθέτει ότι η επαγγελματική πορεία όλων των ηθοποιών είναι μετασχηματιστική ούτε ότι η αισθητική εμπειρία οδηγεί αναγκαστικά σε αναθεώρηση των παραδοχών. Αντιθέτως, προσφέρει ένα πλέγμα εννοιών με βάση το οποίο μπορούν να διερευνηθούν οι όροι, οι μορφές και τα όρια της μάθησης και του μετασχηματισμού

στο θεατρικό επάγγελμα. Η ανάλυση των εμπειρικών δεδομένων θα αναζητήσει τόσο τις περιπτώσεις όπου οι ηθοποιοί αναγνωρίζουν μετασχηματιστικές εμπειρίες, όσο και εκείνες όπου η μάθηση παραμένει πρακτική, τεχνική, ασύνειδη, περιορισμένη ή παρεμποδισμένη από τις συνθήκες του περιβάλλοντος.

Με αυτόν τον τρόπο, το θεωρητικό μέρος καταλήγει σε μια ερευνητική γέφυρα: η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών θα εξεταστεί ως δυναμικό πεδίο εμπειριών, στο οποίο η διά βίου, άτυπη και αυτοκατευθυνόμενη μάθηση, η αισθητική πράξη, ο κριτικός στοχασμός, η ενσώματη γνώση, η ενσυναίσθηση, η ομάδα, η εξουσία και η ταυτότητα συνυφαίνονται. Το επόμενο κεφάλαιο εξειδικεύει μεθοδολογικά αυτή τη θεωρητική θέση, παρουσιάζοντας τον ερευνητικό σχεδιασμό, τα εργαλεία συλλογής δεδομένων, το δείγμα και τη διαδικασία ανάλυσης.

ΜΕΡΟΣ Β - ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Κεφάλαιο 4 Μεθοδολογία της έρευνας

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει τον μεθοδολογικό σχεδιασμό της εμπειρικής έρευνας, όπως αυτός απορρέει από τη θεωρητική αφετηρία και τους ερευνητικούς άξονες που αναπτύχθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αρχικά αποσαφηνίζεται η προβληματική επιλογής του θέματος και αιτιολογείται η επιλογή μικτής μεθοδολογικής προσέγγισης, η οποία συνδυάζει την ποσοτική διερεύνηση μέσω ερωτηματολογίου με την ποιοτική διερεύνηση μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους. Στη συνέχεια παρουσιάζονται ο σκοπός και τα ερευνητικά ερωτήματα, το δείγμα της έρευνας, τα εργαλεία συλλογής δεδομένων και η διαδικασία συλλογής και αρχικής οργάνωσης των δεδομένων. Με τον τρόπο αυτό, το κεφάλαιο λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο θεωρητικό μέρος της εργασίας και στην παρουσίαση των ευρημάτων που ακολουθεί, διασφαλίζοντας τη σύνδεση της θεωρητικής προβληματικής με την εμπειρική διερεύνηση.

4.1 Προβληματική επιλογής του θέματος

Η επιλογή του θέματος της παρούσας έρευνας προέκυψε από τη θεωρητική διαπίστωση ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να ιδωθεί ως ένα σύνθετο πεδίο εμπειριών, μέσα στο οποίο διασταυρώνονται η διά βίου μάθηση, η αισθητική εμπειρία, ο κριτικός αναστοχασμός, η επαγγελματική ταυτότητα και οι κοινωνικές και εργασιακές σχέσεις του θεατρικού περιβάλλοντος. Όπως αναδείχθηκε στο θεωρητικό μέρος, η μάθηση των ενηλίκων δεν περιορίζεται σε τυπικά εκπαιδευτικά πλαίσια, αλλά εκτείνεται σε ολόκληρη τη βιογραφική και επαγγελματική διαδρομή του ατόμου, ιδίως όταν αυτό καλείται να επεξεργαστεί εμπειρίες, μεταβάσεις, συγκρούσεις, επιτυχίες, αποτυχίες και σχέσεις που επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο νοηματοδοτεί τον εαυτό του και τον κόσμο (Γαλατά κ.ά., 2017· Κεδράκα, 2010).

Στην περίπτωση των ηθοποιών, η προβληματική αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς η επαγγελματική τους δραστηριότητα συνδέεται άμεσα με το σώμα, τη φωνή, το συναίσθημα, τη μνήμη, τη φαντασία, την έκθεση στο κοινό, τη συνεργασία με άλλους δημιουργούς και τη διαρκή αναμέτρηση με διαφορετικούς ρόλους και θεατρικά κείμενα. Η θεατρική πράξη δεν αποτελεί μόνο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα ή επαγγελματική απασχόληση, αλλά μπορεί να συγκροτεί ένα πεδίο βιωματικής και άτυπης μάθησης, στο οποίο ο/η ηθοποιός καλείται να επαναπροσδιορίζει τεχνικές, στάσεις, αντιλήψεις, όρια και τρόπους κατανόησης της επαγγελματικής του/της ταυτότητας. Η προσέγγιση αυτή καθιστά αναγκαία μια μεθοδολογική οπτική που να μπορεί να συλλάβει τη βιωμένη και αφηγηματική διάσταση της εμπειρίας (Τσιώλης, 2014· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

Παράλληλα, η αισθητική εμπειρία, όπως προσεγγίζεται στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία αναστοχασμού και πιθανής μετατόπισης των πλαισίων αναφοράς. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία η αισθητική εμπειρία δεν εξετάζεται από τη θέση του/της θεατή/τριας ή του/της εκπαιδευόμενου/ης που προσλαμβάνει ένα έργο τέχνης, αλλά από τη θέση του/της επαγγελματία ηθοποιού που συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία και σκηνική πραγμάτωση του θεατρικού γεγονότος. Η διαφοροποίηση αυτή καθιστά αναγκαία τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι ίδιοι/ες οι ηθοποιοί βιώνουν και ερμηνεύουν τη μαθησιακή και ενδεχομένως μετασχηματιστική διάσταση της επαγγελματικής τους πορείας, όπως προσδιάζει σε ερευνητικές προσεγγίσεις που αναζητούν το νόημα της εμπειρίας στον λόγο των συμμετεχόντων/ουσών (Κυριαζή, 2011· Τσουρβάκας, 1997).

Η προβληματική επιλογής του θέματος ενισχύεται, επίσης, από το γεγονός ότι, παρότι η σχετική βιβλιογραφία έχει αναδείξει επιμέρους όψεις της σχέσης θεάτρου, εκπαίδευσης ενηλίκων, αισθητικής εμπειρίας, υποκριτικής, εργασιακών συνθηκών και επαγγελματικής ταυτότητας, η συνολική επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαδικασία διά βίου και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης παραμένει διερευνημένη σε περιορισμένο βαθμό. Το ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας μελέτης εστιάζει, επομένως, όχι μόνο στο αν οι ηθοποιοί μαθαίνουν μέσα από την επαγγελματική τους εμπειρία, αλλά κυρίως στο πώς οι ίδιοι/ες νοηματοδοτούν αυτή τη μάθηση, ποιες εμπειρίες αναγνωρίζουν ως κρίσιμες και υπό ποιες προϋποθέσεις οι εμπειρίες αυτές μπορούν να συνδεθούν με αναστοχασμό, επαγγελματική αυτοκατανόηση και πιθανές μετασχηματιστικές διεργασίες.

Με βάση τα παραπάνω, η επιλογή του θέματος συνδέεται άμεσα με το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας και οδηγεί στη διαμόρφωση ενός ερευνητικού σχεδιασμού που αποσκοπεί στη διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας των ηθοποιών ως βιωμένης, αφηγηματικής και κοινωνικά ενταγμένης μαθησιακής διαδικασίας. Η προβληματική αυτή καθιστά αναγκαία την αξιοποίηση μεθοδολογικής προσέγγισης ικανής να συνδυάσει την αποτύπωση ευρύτερων τάσεων με την εις βάθος κατανόηση των εμπειριών και νοηματοδοτήσεων των συμμετεχόντων/ουσών.

4.2 Ερευνητική μεθοδολογία

Η έρευνα υιοθετεί μικτή μεθοδολογική προσέγγιση, με συνδυασμό ποσοτικής και ποιοτικής διερεύνησης και με κυρίαρχο ερμηνευτικό προσανατολισμό. Η επιλογή της μικτής μεθοδολογίας κρίθηκε κατάλληλη, καθώς επιτρέπει τη συνδυαστική αξιοποίηση αριθμητικών δεδομένων και ποιοτικών αφηγήσεων, προσφέροντας πληρέστερη κατανόηση σύνθετων κοινωνικών και εκπαιδευτικών φαινομένων (Creswell, 2014· Γαλατά κ.ά., 2017). Στην παρούσα εργασία, το ερευνητικό αντικείμενο αφορά την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών, τη διά βίου μάθηση, την αισθητική εμπειρία και τις ενδεχόμενες μετασχηματιστικές διεργασίες, δηλαδή φαινόμενα βιωματικά, επαγγελματικά, κοινωνικά και βιογραφικά, τα οποία δεν μπορούν να κατανοηθούν επαρκώς αποκλειστικά μέσα από αριθμητικές αποτυπώσεις.

Το ποσοτικό σκέλος της έρευνας κρίθηκε αναγκαίο, καθώς επέτρεψε την καταγραφή γενικών τάσεων, αντιλήψεων και εμπειριών σε μεγαλύτερο αριθμό επαγγελματιών ηθοποιών. Μέσω του ερωτηματολογίου κατέστη δυνατή η αποτύπωση βασικών χαρακτηριστικών του δείγματος, μορφών θεατρικής εκπαίδευσης, επαγγελματικής εμπειρίας, καθώς και αντιλήψεων σχετικά με τη διά βίου μάθηση, την αισθητική εμπειρία, τις επαγγελματικές σχέσεις και τις πιθανές μετατοπίσεις στην αυτοαντίληψη και στην επαγγελματική ταυτότητα των συμμετεχόντων/ουσών. Τα ποσοτικά δεδομένα αξιοποιούνται κυρίως περιγραφικά, με στόχο τη χαρτογράφηση τάσεων στο συγκεκριμένο δείγμα και όχι τη στατιστική γενίκευση στο σύνολο των επαγγελματιών ηθοποιών (Αναστασιάδου, 2012· Υφαντόπουλος & Νικολαΐδου, 2008).

Το ποιοτικό σκέλος της έρευνας αποτέλεσε αναγκαία συμπλήρωση και εμβάθυνση της ποσοτικής διερεύνησης. Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους επιλέχθηκαν επειδή επιτρέπουν την ανάδειξη της βιωμένης εμπειρίας, της βιογραφικής αφήγησης και των προσωπικών νοηματοδοτήσεων των συμμετεχόντων/ουσών. Η ποιοτική έρευνα είναι ιδιαίτερα κατάλληλη όταν το ζητούμενο δεν είναι η μέτρηση μιας προκαθορισμένης σχέσης, αλλά η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο τα κοινωνικά υποκείμενα ερμηνεύουν τις εμπειρίες και τις πράξεις τους (Κυριαζή, 2011· Τσουρβάκας, 1997·

Ίσαρη & Πουρκός, 2015). Στο πλαίσιο αυτό, οι αφηγήσεις των ηθοποιών αξιοποιούνται προκειμένου να διερευνηθεί πώς οι ίδιοι/ες αναγνωρίζουν κρίσιμες εμπειρίες της επαγγελματικής τους πορείας, πώς ερμηνεύουν τη σχέση τους με την αισθητική εμπειρία και πώς αποτιμούν πιθανές μαθησιακές, αναστοχαστικές ή μετασχηματιστικές διεργασίες.

Η επιλογή της μικτής προσέγγισης συνδέεται, επομένως, με την ανάγκη τριγωνοποίησης των δεδομένων. Η τριγωνοποίηση επιτρέπει στον/στην ερευνητή/τρια να εξετάσει το ίδιο φαινόμενο μέσα από διαφορετικές πηγές και τεχνικές συλλογής δεδομένων, ενισχύοντας την πληρότητα και την αξιοπιστία της ερμηνείας (Creswell, 2014· Γαλατά κ.ά., 2017). Στην παρούσα έρευνα, τα ποσοτικά δεδομένα προσφέρουν μια ευρύτερη εικόνα των αντιλήψεων και εμπειριών των συμμετεχόντων/ουσών, ενώ τα ποιοτικά δεδομένα φωτίζουν σε μεγαλύτερο βάθος τις αφηγήσεις, τις σημασίες και τις διαφοροποιήσεις που δεν θα μπορούσαν να αποτυπωθούν αποκλειστικά μέσω κλειστών ερωτήσεων.

Η μεθοδολογική αυτή επιλογή είναι συνεπής με τον διερευνητικό και ερμηνευτικό χαρακτήρα της παρούσας εργασίας. Η έρευνα δεν αποσκοπεί στην επαλήθευση μιας προκαθορισμένης αιτιώδους υπόθεσης, αλλά στη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι επαγγελματίες ηθοποιοί βιώνουν, αφηγούνται και νοηματοδοτούν την επαγγελματική τους πορεία ως πεδίο διά βίου, άτυπης, βιωματικής και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Επομένως, ο συνδυασμός περιγραφικής ποσοτικής αποτύπωσης και ερμηνευτικής ποιοτικής ανάλυσης ανταποκρίνεται τόσο στο θεωρητικό πλαίσιο όσο και στα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης (Creswell, 2014· Τσιώλης, 2014· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

4.3 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα της έρευνας

Σκοπός της έρευνας είναι να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματίες ηθοποιοί βιώνουν και νοηματοδοτούν την επαγγελματική και καλλιτεχνική τους πορεία ως πιθανό πεδίο διά βίου, άτυπης, βιωματικής και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Η εστίαση δεν περιορίζεται στην αρχική ή θεσμοθετημένη εκπαίδευση των ηθοποιών, αλλά επεκτείνεται στη συνολική διαδρομή τους στο θέατρο: στις πρόβες, στους ρόλους, στις παραστάσεις, στις συνεργασίες, στις εμπειρίες επιτυχίας, αποτυχίας, απόρριψης και αναγνώρισης, στη σχέση με το κοινό, στις επαγγελματικές συνθήκες και στη διαμόρφωση της επαγγελματικής τους ταυτότητας.

Ειδικότερα, η έρευνα επιδιώκει να εξετάσει α) ποιες εμπειρίες της θεατρικής πράξης αναγνωρίζονται από τους/τις ίδιους/ες τους/τις ηθοποιούς ως μαθησιακές, β) ποιος είναι ο ρόλος της αισθητικής εμπειρίας στη διαδικασία αναστοχασμού και νοηματοδότησης, και γ) υπό ποιες προϋποθέσεις οι εμπειρίες αυτές μπορούν να ερμηνευθούν ως ενδείξεις μετασχηματιστικών διεργασιών. Παράλληλα, η έρευνα εξετάζει τον ρόλο των επαγγελματικών σχέσεων, των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος, καθώς οι μαθησιακές ή μετασχηματιστικές διεργασίες δεν συντελούνται σε ουδέτερο πλαίσιο, αλλά μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικές, καλλιτεχνικές και επαγγελματικές συνθήκες.

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα διατυπώνεται, συνεπώς, ως εξής:

- ο Πώς βιώνουν οι επαγγελματίες ηθοποιοί τη μαθησιακή διάσταση της επαγγελματικής τους πορείας και ποιος είναι ο ρόλος της αισθητικής εμπειρίας στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και προσωπικής τους ταυτότητας;

Από αυτό απορρέουν τρία ειδικότερα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Ποιες εμπειρίες από τη θεατρική πρακτική και τη συνολική επαγγελματική διαδρομή των ηθοποιών αναγνωρίζονται από τους/τις ίδιους/ες ως μαθησιακές και ποια χαρακτηριστικά προσλαμβάνουν;
2. Ποιες αισθητικές εμπειρίες (π.χ. δραματικό κείμενο, σωματική και συναισθηματική εμπλοκή, σκηνική σύνθεση, σχέση με το κοινό) αναγνωρίζονται ως δυναμικά μετασχηματιστικές, συμβάλλοντας στη μετατόπιση αντιλήψεων, στάσεων ή επαγγελματικών νοηματοδοτήσεων;
3. Πώς επηρεάζουν οι επαγγελματικές σχέσεις και το εργασιακό περιβάλλον τη δυνατότητα εκδήλωσης μαθησιακών ή μετασχηματιστικών διεργασιών στους/στις ηθοποιούς;

Τα ερευνητικά ερωτήματα έχουν διερευνητικό και ερμηνευτικό χαρακτήρα. Δεν διατυπώνεται ερευνητική υπόθεση, καθώς η εργασία δεν αποσκοπεί στην επαλήθευση προκαθορισμένης αιτιώδους σχέσης, αλλά στην κατανόηση βιωμένων εμπειριών, νοηματοδοτήσεων και αναστοχαστικών διεργασιών, όπως προσιδιάζει στην ποιοτική και ερμηνευτική κοινωνική έρευνα (Κυριαζή, 2011· Ίσαρη & Πουρκός, 2015· Τσιώλης, 2014). Τα ερευνητικά ερωτήματα, επομένως, δεν ταυτίζονται αυτούσια με τις επιμέρους ερωτήσεις των εργαλείων συλλογής δεδομένων, αλλά λειτουργούν ως θεωρητικοί και αναλυτικοί άξονες που καθοδηγούν τη συλλογή, την οργάνωση, την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων (Γαλατά κ.ά., 2017· Κεδράκα, 2010).

4.4 Το δείγμα της έρευνας

Στην παρούσα έρευνα το δείγμα συγκροτήθηκε με βάση τον σκοπό και τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης, τα οποία εστιάζουν στην επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο διά βίου, άτυπης, βιωματικής και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Κριτήριο συμμετοχής αποτέλεσε η επαγγελματική σχέση των συμμετεχόντων/ουσών με το θέατρο και ειδικότερα με την υποκριτική τέχνη, ώστε τα δεδομένα να αντλούνται από πρόσωπα που διαθέτουν άμεση εμπειρία της θεατρικής πράξης, της πρόβας, της παράστασης, των συνεργασιών, της σχέσης με το κοινό και των επαγγελματικών συνθηκών του θεατρικού πεδίου. Η επιλογή του δείγματος ακολούθησε τη λογική της μη πιθανοτικής και σκόπιμης δειγματοληψίας, η οποία ενδείκνυται όταν η έρευνα εστιάζει σε συγκεκριμένη ομάδα συμμετεχόντων/ουσών που διαθέτουν άμεση γνώση και εμπειρία του υπό διερεύνηση φαινομένου (Γαλατά κ.ά., 2017· Κυριαζή, 2011).

Λόγω της μικτής μεθοδολογικής προσέγγισης, η έρευνα περιλαμβάνει δύο επιμέρους δείγματα: α) το δείγμα του ποσοτικού σκέλους, το οποίο προέκυψε από τη συμπλήρωση ηλεκτρονικού ερωτηματολογίου από επαγγελματίες ηθοποιούς, και β) το δείγμα του ποιοτικού σκέλους, το οποίο συγκροτήθηκε από έξι επαγγελματίες ηθοποιούς που συμμετείχαν σε ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους. Η διάκριση αυτή κρίθηκε αναγκαία, καθώς το ερωτηματολόγιο αποσκοπούσε στην αποτύπωση ευρύτερων τάσεων και αντιλήψεων, ενώ οι συνεντεύξεις επέτρεψαν την εις βάθος διερεύνηση των βιωμένων εμπειριών και των προσωπικών νοηματοδοτήσεων των συμμετεχόντων/ουσών, όπως προσιδιάζει σε μικτές ερευνητικές προσεγγίσεις που συνδυάζουν εύρος και ερμηνευτικό βάθος (Creswell, 2014· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

Το τελικό δείγμα του ποσοτικού σκέλους αποτελείται από 81 έγκυρες απαντήσεις επαγγελματιών ηθοποιών. Οι συμμετέχοντες/ουσες διαφοροποιούνται ως προς το φύλο, την ηλικιακή ομάδα, το επίπεδο γενικής και θεατρικής εκπαίδευσης, τα έτη

επαγγελματικής εμπειρίας και τα πεδία επαγγελματικής απασχόλησης. Η ποικιλία αυτή επέτρεψε την αποτύπωση ενός ευρύτερου φάσματος αντιλήψεων και εμπειριών γύρω από τη μάθηση μέσα από τη θεατρική πράξη, την αισθητική εμπειρία, τις επαγγελματικές σχέσεις και τη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Τα δεδομένα του ποσοτικού δείγματος αξιοποιούνται κυρίως περιγραφικά, με στόχο τη χαρτογράφηση τάσεων στο συγκεκριμένο δείγμα και όχι τη στατιστική γενίκευση στο σύνολο των επαγγελματιών ηθοποιών (Αναστασιάδου, 2012· Υφαντόπουλος & Νικολαΐδου, 2008).

Το ποιοτικό δείγμα αποτελείται από έξι επαγγελματίες ηθοποιούς με μακρά και συστηματική παρουσία στο θέατρο. Η επιλογή τους εξυπηρετεί τον σκοπό της ποιοτικής διερεύνησης, καθώς πρόκειται για πρόσωπα με εκτεταμένη επαγγελματική εμπειρία, δυνατότητα αναδρομικής αφήγησης και πλούσιο υλικό αναστοχασμού πάνω στη θεατρική πράξη, την επαγγελματική πορεία, τη σχέση με το κοινό, τη διαχείριση της επιτυχίας και της αποτυχίας, τις συνεργασίες και τη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Τα στοιχεία τους παρουσιάζονται με γενικευμένο τρόπο, ώστε να διασφαλιστεί η ανωνυμία τους. Η επιλογή περιορισμένου αριθμού συνεντευξιζόμενων είναι συμβατή με τη λογική της ποιοτικής έρευνας, όπου η έμφαση δίνεται στο αν οι περιπτώσεις είναι κατάλληλες και χαρακτηριστικές και όχι αριθμητικά αντιπροσωπευτικές (Κεδράκα, 2008· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

Έτσι, η επιλογή του δείγματος δεν αποσκοπεί στην αντιπροσωπευτική αποτύπωση του συνόλου των επαγγελματιών ηθοποιών στην Ελλάδα, αλλά στην ουσιαστική διερεύνηση ενός σύνθετου και σχετικά περιορισμένου μελετημένου φαινομένου. Στο πλαίσιο αυτό, το ποσοτικό δείγμα προσφέρει μια ευρύτερη εικόνα των αντιλήψεων και εμπειριών των συμμετεχόντων/ουσών, ενώ το ποιοτικό δείγμα επιτρέπει τη βαθύτερη κατανόηση των τρόπων με τους οποίους οι ηθοποιοί αφηγούνται, ερμηνεύουν και νοηματοδοτούν την επαγγελματική τους πορεία ως πιθανή μαθησιακή και μετασχηματιστική διαδικασία. Η επιλογή αυτή είναι συμβατή με τον διερευνητικό και ερμηνευτικό χαρακτήρα της ποιοτικής έρευνας, όπου η έμφαση δίνεται στην κατανόηση του νοήματος της εμπειρίας και όχι στην αντιπροσωπευτικότητα με στατιστικούς όρους (Κυριαζή, 2011· Τσουρβάκας, 1997· Τσιώλης, 2014).

4.5 Εργαλεία συλλογής δεδομένων

Για τη συλλογή των δεδομένων αξιοποιήθηκαν δύο ερευνητικά εργαλεία: α) ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο και β) Οδηγός Συνέντευξης για τη διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους. Η επιλογή δύο εργαλείων συνδέεται με τη μικτή μεθοδολογική προσέγγιση της έρευνας, καθώς το ερωτηματολόγιο επέτρεψε την αποτύπωση ευρύτερων τάσεων και αντιλήψεων σε μεγαλύτερο αριθμό βιωμένων εμπειριών, αφηγήσεων και νοηματοδοτήσεων (Creswell, 2014· Γαλατά κ.ά., 2017· Κεδράκα, 2008).

Και τα δύο εργαλεία κατασκευάστηκαν ειδικά για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας. Δεν υιοθετήθηκε αυτούσιο κάποιο προϋπάρχον εργαλείο, καθώς το αντικείμενο της μελέτης, δηλαδή η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαδικασία διά βίου και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας, απαιτούσε ερωτήσεις προσαρμοσμένες στο συγκεκριμένο θεωρητικό πλαίσιο και στα ερευνητικά ερωτήματα. Ωστόσο, η διαμόρφωση των εργαλείων δεν έγινε αποκομμένα από τη σχετική βιβλιογραφία. Αντιθέτως, στηρίχθηκε στις θεωρητικές έννοιες που αναπτύχθηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας, όπως η διά βίου μάθηση, η βιωματική

και άτυπη μάθηση, η μετασχηματίζουσα μάθηση, η αισθητική εμπειρία, ο κριτικός αναστοχασμός, η επαγγελματική ταυτότητα και το θεατρικό περιβάλλον ως πεδίο σχέσεων, συνεργασίας, εξουσίας και επισφάλειας. Η σύνδεση των εργαλείων με το θεωρητικό πλαίσιο, τον σκοπό και τα ερευνητικά ερωτήματα αποτελεί βασική προϋπόθεση συνέπειας του ερευνητικού σχεδιασμού (Κεδράκα, 2010· Γαλατά κ.ά., 2017).

4.5.1 Ερωτηματολόγιο

Το ερωτηματολόγιο αποτέλεσε το βασικό εργαλείο του ποσοτικού σκέλους της έρευνας. Δημιουργήθηκε μέσω της πλατφόρμας Google Forms και περιλάμβανε κυρίως ερωτήσεις κλειστού τύπου, οργανωμένες σε θεματικές ενότητες που αντιστοιχούσαν στους βασικούς άξονες της έρευνας. Οι ερωτήσεις αποσκοπούσαν στην αποτύπωση αντιλήψεων σχετικά με τη μάθηση μέσα από τη θεατρική πρακτική, τη σχέση με τον ρόλο, την πρόβα και την παράσταση, την αισθητική εμπειρία, την επιτυχία, την αποτυχία, την απόρριψη, την αναγνώριση, τις επαγγελματικές σχέσεις, το εργασιακό περιβάλλον και τη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Η χρήση ερωτηματολογίου κρίθηκε κατάλληλη για την οργανωμένη συλλογή συγκρίσιμων απαντήσεων από μεγαλύτερο αριθμό συμμετεχόντων/ουσών (Javeau, 2000· Γαλατά κ.ά., 2017).

Στο ερωτηματολόγιο αξιοποιήθηκαν ερωτήσεις με κλίμακα τύπου Likert, καθώς η συγκεκριμένη μορφή επιτρέπει την αποτύπωση βαθμού συμφωνίας ή διαφωνίας των συμμετεχόντων/ουσών απέναντι σε συγκεκριμένες διατυπώσεις και διευκολύνει την περιγραφική ποσοτική ανάλυση των απαντήσεων (Javeau, 2000· Αναστασιάδου, 2012). Παράλληλα, στο τέλος του ερωτηματολογίου συμπεριλήφθηκαν και προαιρετικές ανοιχτές ερωτήσεις, προκειμένου οι συμμετέχοντες/ουσες να έχουν τη δυνατότητα να διατυπώσουν με δικά τους λόγια εμπειρίες, σκέψεις ή παρατηρήσεις που δεν μπορούσαν να αποτυπωθούν πλήρως μέσω των κλειστών ερωτήσεων.

Το ερωτηματολόγιο περιλάμβανε, επίσης, ερωτήσεις δημογραφικού και επαγγελματικού χαρακτήρα, οι οποίες αφορούσαν, μεταξύ άλλων, το φύλο, την ηλικιακή ομάδα, το επίπεδο γενικής και θεατρικής εκπαίδευσης, τα έτη επαγγελματικής εμπειρίας και τα πεδία απασχόλησης των συμμετεχόντων/ουσών. Τα στοιχεία αυτά κρίθηκαν αναγκαία για τη σκιαγράφηση του προφίλ του δείγματος και για την πληρέστερη κατανόηση των απαντήσεων σε σχέση με την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών.

Πριν από την τελική διανομή του, το ερωτηματολόγιο ελέγχθηκε πιλοτικά, ώστε να διαπιστωθεί η σαφήνεια των ερωτήσεων, η καταλληλότητα των διατυπώσεων και η λειτουργικότητα της ηλεκτρονικής μορφής του. Ο πιλοτικός έλεγχος θεωρείται σημαντικό στάδιο στη διαμόρφωση ερωτηματολογίου, καθώς επιτρέπει τον εντοπισμό ασαφειών ή τεχνικών δυσκολιών πριν από την κύρια συλλογή των δεδομένων (Javeau, 2000· Γαλατά κ.ά., 2017). Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από το πιλοτικό στάδιο αξιοποιήθηκαν για τη βελτίωση της τελικής μορφής του εργαλείου.

4.5.2 Οδηγός Συνέντευξης και ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους

Το βασικό εργαλείο του ποιοτικού σκέλους ήταν ο Οδηγός Συνέντευξης, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε για τη διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους. Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις επιλέχθηκαν επειδή επιτρέπουν τη διερεύνηση βιωματικών αφηγήσεων, αναστοχασμών και προσωπικών νοηματοδοτήσεων, διατηρώντας

ταυτόχρονα έναν βασικό θεματικό άξονα που εξασφαλίζει τη σύνδεση της συνέντευξης με τα ερευνητικά ερωτήματα. Η συνέντευξη κρίθηκε ιδανική ως ερευνητικό εργαλείο, επειδή προσφέρει πρόσβαση στον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες/ουσες αντιλαμβάνονται, ερμηνεύουν και αφηγούνται τις εμπειρίες τους (Κεδράκα, 2008· Κυριαζή, 2011· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

Ο Οδηγός Συνέντευξης διαμορφώθηκε με βάση το θεωρητικό πλαίσιο και τους άξονες της έρευνας. Περιλάμβανε ερωτήσεις που αφορούσαν την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών, τις εμπειρίες μάθησης μέσα από την πρόβα, τον ρόλο, την παράσταση και τη συνεργασία, τη σχέση με την αισθητική εμπειρία, τη διαχείριση της επιτυχίας, της αποτυχίας, της απόρριψης και της αναγνώρισης, καθώς και τον ρόλο του θεατρικού και εργασιακού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Παράλληλα, δόθηκε χώρος στους/στις συμμετέχοντες/ουσες να αναπτύξουν ελεύθερα τις αφηγήσεις τους, να ανακαλέσουν κρίσιμες εμπειρίες και να αποδώσουν οι ίδιοι/ες νόημα στη μαθησιακή ή μετασχηματιστική διάσταση της επαγγελματικής τους διαδρομής.

Η επιλογή των ημιδομημένων συνεντεύξεων κρίθηκε ιδιαίτερα κατάλληλη για την παρούσα έρευνα, αφού το ζητούμενο δεν ήταν μόνο η καταγραφή απόψεων, αλλά η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι ηθοποιοί αφηγούνται, ερμηνεύουν και νοηματοδοτούν την επαγγελματική τους πορεία. Με αυτόν τον τρόπο, οι συνεντεύξεις συμπλήρωσαν τα ποσοτικά δεδομένα του ερωτηματολογίου, προσφέροντας βαθύτερη πρόσβαση στις προσωπικές εμπειρίες και στις αναστοχαστικές διεργασίες των συμμετεχόντων/ουσών, όπως προσιδιάζει στις ποιοτικές τεχνικές συλλογής δεδομένων που στοχεύουν στην κατανόηση σύνθετων νοημάτων και εμπειριών (Κεδράκα, 2008· Τσουρβάκας, 1997· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

4.6 Διαδικασία συλλογής δεδομένων

Η διαδικασία συλλογής των δεδομένων αναπτύχθηκε σταδιακά και συνδέθηκε άμεσα με τη μικτή μεθοδολογική προσέγγιση της έρευνας. Αρχικά προηγήθηκε η βιβλιογραφική και θεωρητική επεξεργασία του θέματος, προκειμένου να αποσαφηνιστούν οι βασικές έννοιες της εργασίας και να διαμορφωθούν οι άξονες της εμπειρικής διερεύνησης. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση ξεκίνησε το καλοκαίρι του 2025 και συνεχίστηκε έως τον Φεβρουάριο του 2026, με συνεχή εμπλουτισμό από μελέτες και θεωρητικά κείμενα σχετικά με την Εκπαίδευση Ενηλίκων, τη διά βίου και μετασχηματίζουσα μάθηση, την αισθητική εμπειρία, τη βιογραφική προσέγγιση και τις θεατρικές σπουδές. Η θεωρητική προετοιμασία προηγήθηκε της εμπειρικής διερεύνησης, προκειμένου η μεθοδολογία να συνδέσει ρητά το θεωρητικό πλαίσιο με τα εργαλεία και την ερμηνεία των δεδομένων (Κεδράκα, 2010· Γαλατά κ.ά., 2017).

Τον Ιανουάριο του 2026, μετά από συζήτηση με την επιβλέπουσα, οριστικοποιήθηκε η κρίσιμη μετατόπιση της ερευνητικής εστίασης από την «εκπαίδευση των ηθοποιών» προς την «επαγγελματική πορεία των ηθοποιών». Η μετατόπιση αυτή επηρέασε καθοριστικά τόσο τη διατύπωση του σκοπού και των ερευνητικών ερωτημάτων όσο και τη διαμόρφωση των εργαλείων συλλογής δεδομένων. Κατά την περίοδο Ιανουαρίου–Φεβρουαρίου 2026 σχεδιάστηκαν το ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο και ο Οδηγός Συνέντευξης, με βάση το θεωρητικό πλαίσιο, τους λειτουργικούς ορισμούς των βασικών εννοιών και τους ερευνητικούς άξονες της μελέτης, όπως απαιτείται για έναν συνεκτικό ερευνητικό σχεδιασμό (Γαλατά κ.ά., 2017· Κεδράκα, 2010).

Στις αρχές Φεβρουαρίου 2026 πραγματοποιήθηκε πιλοτική εφαρμογή του ερωτηματολογίου, με στόχο τον έλεγχο της σαφήνειας των ερωτήσεων, της καταλληλότητας των διατυπώσεων και της λειτουργικότητας της ηλεκτρονικής φόρμας. Οι παρατηρήσεις που προέκυψαν από το πιλοτικό στάδιο αξιοποιήθηκαν για τη βελτίωση της τελικής μορφής του εργαλείου. Στη συνέχεια, το τελικό ερωτηματολόγιο διανεμήθηκε ηλεκτρονικά σε επαγγελματίες ηθοποιούς μέσω διαδικτυακών και προσωπικών επαγγελματικών δικτύων. Η φόρμα παρέμεινε ανοιχτή έως τις 10 Απριλίου 2026 και συγκεντρώθηκαν συνολικά 84 απαντήσεις, εκ των οποίων 81 έγκυρες (Javeau, 2000· Γαλατά κ.ά., 2017).

Παράλληλα με τη διανομή του ερωτηματολογίου πραγματοποιήθηκε η προσέγγιση και οριστικοποίηση των συμμετεχόντων/ουσών του ποιοτικού σκέλους της έρευνας. Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους πραγματοποιήθηκαν από τον Φεβρουάριο έως τον Απρίλιο του 2026, ανάλογα με τη διαθεσιμότητα των συμμετεχόντων/ουσών. Η διαδικασία επηρεάστηκε δυσμενώς από τους έντονους επαγγελματικούς ρυθμούς των ηθοποιών, τις παραστάσεις, τις μετακινήσεις, τις παρατάσεις παραγωγών και, σε ορισμένες περιπτώσεις, από παράλληλες τηλεοπτικές ή άλλες επαγγελματικές υποχρεώσεις, που οδήγησαν στη μη συμμετοχή τελικά τριών ηθοποιών. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τρόπο που να διασφαλίζει την ελεύθερη ανάπτυξη της αφήγησης των συμμετεχόντων/ουσών και τη σύνδεσή της με τους βασικούς άξονες της έρευνας (Κεδράκα, 2008· Κυριαζή, 2011).

Μετά την ολοκλήρωση των συνεντεύξεων ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση και η πρώτη οργάνωση του ποιοτικού υλικού. Η πλήρης απομαγνητοφώνηση ολοκληρώθηκε στα τέλη Απριλίου 2026, ενώ η επεξεργασία και ανάλυση των δεδομένων πραγματοποιήθηκε τον Μάιο. Οι απαντήσεις των κλειστών ερωτήσεων του ερωτηματολογίου αναλύθηκαν με περιγραφική στατιστική, μέσω συχνοτήτων, ποσοστών και γραφημάτων, με στόχο την αποτύπωση βασικών τάσεων στο συγκεκριμένο δείγμα και όχι τη στατιστική γενίκευση στο σύνολο των επαγγελματιών ηθοποιών (Αναστασιάδου, 2012· Υφαντόπουλος & Νικολαΐδου, 2008). Οι ανοιχτές απαντήσεις του ερωτηματολογίου και το υλικό των συνεντεύξεων αντιμετωπίστηκαν ως ποιοτικό υλικό και αναλύθηκαν θεματικά, σε συσχέτιση με τους θεωρητικούς άξονες και τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης (Τσιώλης, 2014· Τσουρβάκας, 1997· Ίσαρη & Πουρκός, 2015).

Συνοπτικά, η χρονολογική πορεία της έρευνας αποτυπώνεται στον ακόλουθο πίνακα:

Πίνακας 1. Χρονολογική πορεία έρευνας

Χρονική περίοδος	Ερευνητική ενέργεια
Καλοκαίρι 2025 – Φεβρουάριος 2026	Βιβλιογραφική ανασκόπηση και θεωρητική επεξεργασία
Ιανουάριος 2026	Μετατόπιση θέματος προς την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών
Ιανουάριος – Φεβρουάριος 2026	Σχεδιασμός ερωτηματολογίου και οδηγού συνέντευξης Ολοκλήρωση και τελική επιμέλεια του θεωρητικού μέρους της εργασίας. Οριστικοποίηση ερευνητικού σκοπού και ερευνητικών ερωτημάτων. Ολοκλήρωση των λειτουργικών ορισμών των βασικών εννοιών. Σύνταξη και τελική διαμόρφωση: -του ερωτηματολογίου για την ποσοτική έρευνα, -του άξονα/οδηγού ημιδομημένης συνέντευξης.
Αρχές Φεβρουαρίου 2026	Πιλοτική εφαρμογή ερωτηματολογίου
Τέλη Φεβρουαρίου – 10 Απριλίου 2026	Διανομή του τελικού ερωτηματολογίου σε ευρύτερο δείγμα επαγγελματιών ηθοποιών μέσω ηλεκτρονικών μέσων. Προσέγγιση και οριστικοποίηση συμμετεχόντων για το ποιοτικό σκέλος της έρευνας. Διεξαγωγή ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους.
Φεβρουάριος – Απρίλιος 2026	Πραγματοποίηση ημιδομημένων συνεντεύξεων Ανάλυση των ποσοτικών δεδομένων με τη χρήση περιγραφικής στατιστικής. Ερμηνευτική θεματική ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων, με βάση τους θεωρητικούς άξονες. Πρώτη σύνθεση ευρημάτων και εντοπισμός κεντρικών θεματικών μοτίβων.
Τέλη Απριλίου 2026	Πλήρης απομαγνητοφώνηση συνεντεύξεων
Μάιος 2026	Ανάλυση δεδομένων και σύνθεση ευρημάτων, συζήτηση των αποτελεσμάτων σε συνάρτηση με το θεωρητικό πλαίσιο και τη συναφή βιβλιογραφία, ανάδειξη περιορισμών της έρευνας και προτάσεων για περαιτέρω μελέτη. Τελική επιμέλεια, γλωσσικός και μορφολογικός έλεγχος.

Κεφάλαιο 5 Ευρήματα και αποτελέσματα

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει τα ευρήματα και τα αποτελέσματα της εμπειρικής έρευνας, όπως προέκυψαν από τη συνδυαστική αξιοποίηση του ηλεκτρονικού ερωτηματολογίου και των ημιδομημένων συνεντεύξεων βάθους. Αρχικά παρουσιάζεται η οργάνωση των δεδομένων και το προφίλ των συμμετεχόντων/ουσών, ενώ στη συνέχεια τα ευρήματα αναπτύσσονται με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης: την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης, την αισθητική εμπειρία ως πεδίο νοηματοδότησης και εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών, καθώς και τον ρόλο των επαγγελματικών σχέσεων και του εργασιακού-μαθησιακού περιβάλλοντος. Η παρουσίαση συνδυάζει ποσοτικά δεδομένα, θεματικές κατηγορίες και επιλεγμένα αποσπάσματα συνεντεύξεων, ενώ η αναλυτική θεωρητική και κριτική ερμηνεία των ευρημάτων ακολουθεί στο Κεφάλαιο 6.

5.1 Παρουσίαση και οργάνωση των δεδομένων

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται και οργανώνονται τα δεδομένα που προέκυψαν από το εμπειρικό μέρος της έρευνας. Η παρουσίαση οργανώνεται με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης και αξιοποιεί συνδυαστικά τα δεδομένα που αντλήθηκαν από το ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο και τις ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους. Με τον τρόπο αυτό, επιχειρείται η αποτύπωση τόσο των γενικών τάσεων που προέκυψαν από το ποσοτικό σκέλος όσο και των βιωμένων εμπειριών, αφηγήσεων και νοηματοδοτήσεων που αναδείχθηκαν από το ποιοτικό σκέλος της έρευνας. Η συνδυαστική αξιοποίηση ποσοτικών και ποιοτικών δεδομένων επιτρέπει την παράλληλη αποτύπωση γενικών τάσεων και την εις βάθος διερεύνηση βιωμένων εμπειριών και νοηματοδοτήσεων, στοιχείο που συνάδει με τη λογική της μικτής μεθοδολογικής προσέγγισης (Creswell, 2014· Cohen et al., 2008).

Το ερευνητικό υλικό προέρχεται από δύο συμπληρωματικές πηγές. Η πρώτη πηγή είναι το ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο, μέσω του οποίου συγκεντρώθηκαν αρχικά 84 απαντήσεις. Μετά τον έλεγχο πληρότητας και καταλληλότητας των απαντήσεων, το τελικό ποσοτικό δείγμα διαμορφώθηκε σε 81 έγκυρες απαντήσεις επαγγελματιών ηθοποιών, οι οποίες αποτέλεσαν τη βάση της περιγραφικής στατιστικής ανάλυσης. Οι τρεις απαντήσεις που δεν συμπεριλήφθηκαν στο τελικό δείγμα αφαιρέθηκαν επειδή δεν πληρούσαν τα κριτήρια συμμετοχής της έρευνας. Επομένως, όλα τα ποσοστά, τα σχήματα και οι αριθμητικές αποτυπώσεις που παρουσιάζονται στη συνέχεια αφορούν το καθαρισμένο δείγμα των 81 έγκυρων απαντήσεων.

Η δεύτερη πηγή δεδομένων είναι οι έξι ημιδομημένες συνεντεύξεις βάθους με επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι συνεντεύξεις αξιοποιούνται προκειμένου να φωτιστούν σε μεγαλύτερο βάθος οι εμπειρίες, οι αναστοχασμοί και οι νοηματοδοτήσεις των συμμετεχόντων/ουσών σχετικά με την επαγγελματική τους πορεία. Το ποιοτικό υλικό δεν λειτουργεί απλώς συμπληρωματικά προς τα ποσοτικά δεδομένα, αλλά συμβάλλει στην ερμηνευτική εμβάθυνση των ευρημάτων, καθώς επιτρέπει την ανάδειξη πτυχών που δεν μπορούν να αποτυπωθούν πλήρως μέσω των κλειστών ερωτήσεων του ερωτηματολογίου. Το ποιοτικό υλικό οργανώθηκε θεματικά, με στόχο την ανάδειξη επαναλαμβανόμενων μοτίβων, εμπειριών και νοηματοδοτήσεων που συνδέονται με τα ερευνητικά ερωτήματα (Ισαρη & Πουρκός, 2015· Τσιώλης, 2014).

Η παρουσίαση των ευρημάτων έχει κυρίως περιγραφικό και οργανωτικό χαρακτήρα. Στόχος του παρόντος κεφαλαίου είναι να αναδειχθεί τι προέκυψε από την έρευνα, χωρίς

να προηγηθεί πλήρης θεωρητική ερμηνεία ή τελική αποτίμηση των αποτελεσμάτων. Η αναλυτική συζήτηση των ευρημάτων, η σύνδεσή τους με το θεωρητικό πλαίσιο, η συσχέτισή τους με τη συναφή βιβλιογραφία και η κριτική ερμηνεία τους υπό το πρίσμα της διά βίου μάθησης, της μετασχηματίζουσας μάθησης και της αισθητικής εμπειρίας αναπτύσσονται στο επόμενο κεφάλαιο.

Η οργάνωση του κεφαλαίου ακολουθεί τη λογική της τριγωνοποίησης των δεδομένων, καθώς τα ευρήματα παρουσιάζονται με τρόπο που συνδυάζει την ποσοτική αποτύπωση των τάσεων με την ποιοτική ανάδειξη των αφηγήσεων των συμμετεχόντων/ουσών. Αρχικά παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά του δείγματος, ώστε να διαμορφωθεί το προφίλ των συμμετεχόντων/ουσών τόσο στο ποσοτικό όσο και στο ποιοτικό σκέλος της έρευνας. Στη συνέχεια, τα ευρήματα οργανώνονται σύμφωνα με τα τρία ειδικότερα ερευνητικά ερωτήματα: πρώτον, την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης· δεύτερον, την αισθητική εμπειρία και τις εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες· και τρίτον, τον ρόλο των επαγγελματικών σχέσεων και του εργασιακού-μαθησιακού περιβάλλοντος.

Η επιλογή αυτής της οργάνωσης εξυπηρετεί δύο στόχους. Αφενός, επιτρέπει τη σαφή αντιστοίχιση των εμπειρικών δεδομένων με τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Αφετέρου, προετοιμάζει τη μετάβαση στο Κεφάλαιο 6, όπου τα ίδια ευρήματα συζητούνται κριτικά και ερμηνεύονται σε σχέση με το θεωρητικό πλαίσιο και τη βιβλιογραφία της Εκπαίδευσης Ενηλίκων. Έτσι, διατηρείται η διάκριση ανάμεσα στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων και στη θεωρητική τους συζήτηση, χωρίς να διακόπτεται η συνοχή ανάμεσα στα δύο κεφάλαια.

5.2 Βασικά χαρακτηριστικά του δείγματος

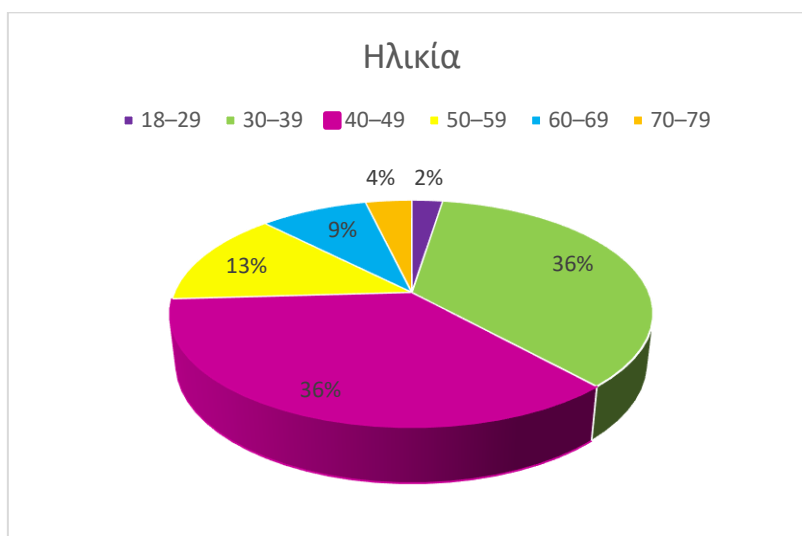
Το τελικό δείγμα του ποσοτικού σκέλους της έρευνας αποτελείται από 81 έγκυρες απαντήσεις επαγγελματιών ηθοποιών, ύστερα από αφαίρεση τριών απαντήσεων από τις αρχικές 84, επειδή δεν πληρούσαν τα κριτήρια συμμετοχής της έρευνας. Επομένως, η παρουσίαση που ακολουθεί αφορά αποκλειστικά το καθαρισμένο δείγμα των 81 έγκυρων απαντήσεων, το οποίο αποτέλεσε τη βάση της περιγραφικής στατιστικής ανάλυσης.

Ως προς το φύλο, το δείγμα αποτελείται κυρίως από γυναίκες, οι οποίες αντιστοιχούν στο 65,4% των συμμετεχόντων/ουσών, ενώ οι άντρες αντιστοιχούν στο 34,6%. Η κατανομή αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική του συνολικού πληθυσμού των επαγγελματιών ηθοποιών, καθώς η δειγματοληψία δεν ήταν πιθανοθεωρητική. Ωστόσο, αποτυπώνει τη σύνθεση του συγκεκριμένου δείγματος και λαμβάνεται υπόψη κατά την ανάγνωση των ευρημάτων. Η κατανομή του δείγματος κατά φύλο παρουσιάζεται στο Σχήμα 1.



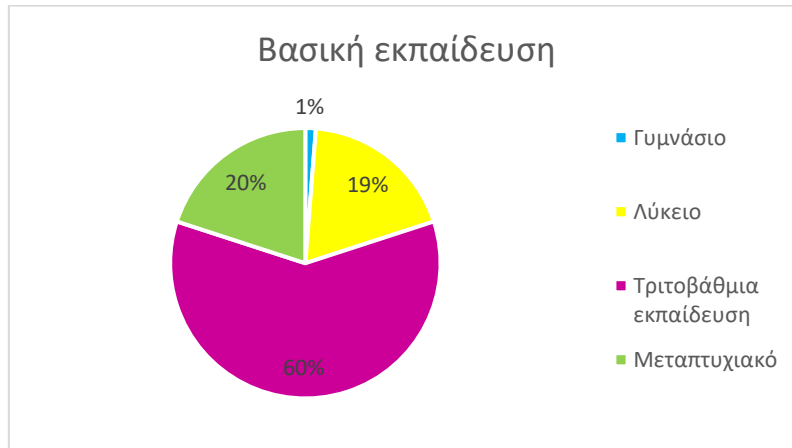
Σχήμα 1. Κατανομή του δείγματος κατά φύλο.

Ως προς την ηλικιακή κατανομή, το μεγαλύτερο μέρος των συμμετεχόντων/ουσών εντάσσεται στις ηλικιακές ομάδες 30–39 και 40–49 ετών, οι οποίες συγκεντρώνουν από 29 απαντήσεις έκαστη, δηλαδή 35,8% αντίστοιχα. Ακολουθεί η ηλικιακή ομάδα 50–59 ετών με 11 απαντήσεις, δηλαδή 13,6%, ενώ μικρότερη είναι η συμμετοχή των ηλικιακών ομάδων 18–29, 60–69 και 70–79 ετών. Η κατανομή αυτή δείχνει ότι το ερωτηματολόγιο αποτυπώνει κυρίως τις αντιλήψεις ηθοποιών που βρίσκονται σε ενεργή και ώριμη επαγγελματική φάση, με ήδη διαμορφωμένη επαγγελματική εμπειρία, χωρίς όμως να απουσιάζουν νεότερες ή μεγαλύτερες ηλικιακές ομάδες. Οι μεγαλύτερες ηλικιακές ομάδες εμφανίζονται σε μικρότερο ποσοστό πιθανόν και λόγω της δυσκολίας συμμετοχής σε ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο. Η ηλικιακή κατανομή των συμμετεχόντων/ουσών αποτυπώνεται στο Σχήμα 2.



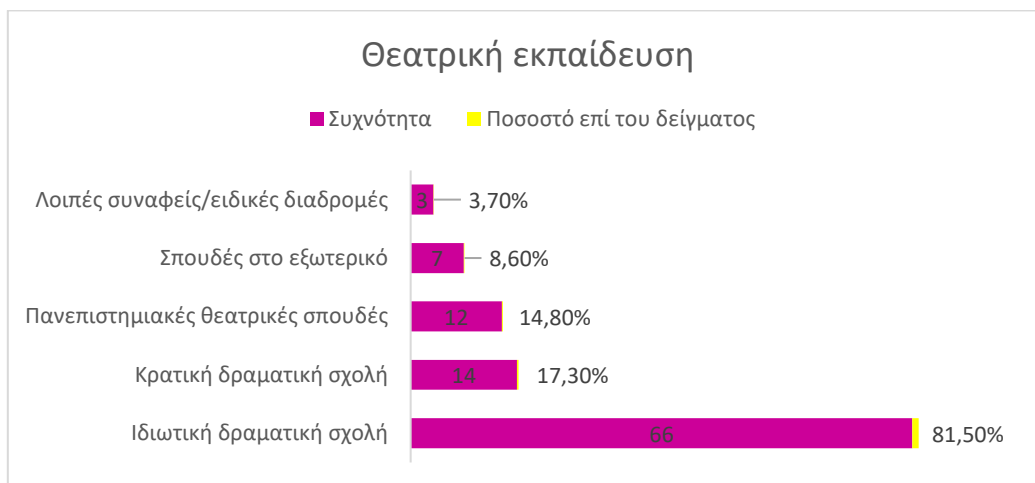
Σχήμα 2. Κατανομή του δείγματος κατά ηλικιακή ομάδα

Ως προς τη γενική εκπαιδευτική βαθμίδα, η πλειονότητα των συμμετεχόντων/ουσών δηλώνει τριτοβάθμια εκπαίδευση ή μεταπτυχιακές σπουδές. Συγκεκριμένα, από τις έγκυρες απαντήσεις στη συγκεκριμένη μεταβλητή, το 60% δηλώνει τριτοβάθμια εκπαίδευση και το 20% μεταπτυχιακές σπουδές. Το στοιχείο αυτό δείχνει ότι η καλλιτεχνική πορεία των συμμετεχόντων/ουσών συνυπάρχει συχνά με ευρύτερες εκπαιδευτικές διαδρομές, πέραν της θεατρικής κατάρτισης. Ωστόσο, κατά την ερμηνεία του συγκεκριμένου ευρήματος χρειάζεται προσοχή, καθώς είναι πιθανό ορισμένοι/ες συμμετέχοντες/ουσες να νοούν ως τριτοβάθμια εκπαίδευση τη φοίτηση σε ανώτερη δραματική σχολή, η οποία μέχρι την έκδοση του Π.Δ. 85/2022 (ΦΕΚ Α' 232/17.12.2022) αντιμετωπιζόταν κοινωνικά και επαγγελματικά με διαφορετικό τρόπο ως προς την εκπαιδευτική της διαβάθμιση. Το γεγονός αυτό διαφαίνεται και από μία απάντηση που ανέφερε στη γενική εκπαιδευτική βαθμίδα «Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης», η οποία και δεν συνυπολογίστηκε στη συγκεκριμένη κατηγορία, καθώς αφορά τη θεατρική εκπαίδευση και όχι τη γενική εκπαιδευτική βαθμίδα.



Σχήμα 3. Κατανομή του δείγματος κατά γενική εκπαιδευτική βαθμίδα

Ως προς τη θεατρική εκπαίδευση, οι περισσότεροι/ες συμμετέχοντες/ουσες προέρχονται από ιδιωτικές δραματικές σχολές. Συγκεκριμένα, 66 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 81,5% του δείγματος, δήλωσαν φοίτηση σε ιδιωτική δραματική σχολή. Παράλληλα, 14 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 17,3%, δήλωσαν κρατική δραματική σχολή, 12 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 14,8%, δήλωσαν πανεπιστημιακές θεατρικές σπουδές, 7 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 8,6%, δήλωσαν σπουδές στο εξωτερικό, ενώ 3 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 3,7%, δήλωσαν λοιπές συναφείς ή ειδικές διαδρομές. Επειδή η σχετική ερώτηση επέτρεπε πολλαπλές επιλογές, τα ποσοστά δεν αθροίζονται στο 100%. Η κυριαρχία της ιδιωτικής δραματικής σχολής στο δείγμα συνδέεται με τη γενικότερη δομή της θεατρικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, όπου οι ιδιωτικές σχολές αποτελούν βασική διαδρομή επαγγελματικής κατάρτισης. Παράλληλα, η παρουσία αποφοίτων κρατικών σχολών, πανεπιστημιακών θεατρικών σπουδών και σπουδών στο εξωτερικό δείχνει σχετική ποικιλία εκπαιδευτικών διαδρομών.



Σχήμα 4. Μορφές θεατρικής εκπαίδευσης των συμμετεχόντων/ουσών

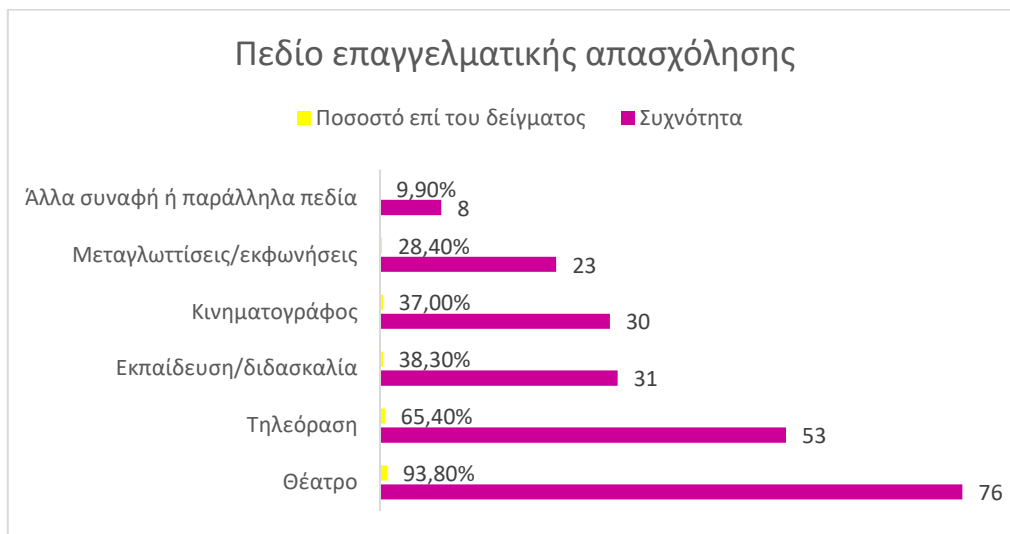
Ως προς τα έτη επαγγελματικής εμπειρίας, η μεγαλύτερη ομάδα αφορά ηθοποιούς με περισσότερα από 21 έτη επαγγελματικής πορείας. Συγκεκριμένα, 27 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή το 34,6% των έγκυρων απαντήσεων στη συγκεκριμένη ερώτηση, δήλωσαν περισσότερα από 21 έτη εμπειρίας. Ακολουθούν 16 συμμετέχοντες/ουσες με 11–15 έτη εμπειρίας, ποσοστό 20,5%, 13

συμμετέχοντες/ουσες με 16–20 έτη εμπειρίας, ποσοστό 16,7%, 12 συμμετέχοντες/ουσες με 6–10 έτη εμπειρίας, ποσοστό 15,4%, και 10 συμμετέχοντες/ουσες με 0–5 έτη εμπειρίας, ποσοστό 12,8%. Σε τρεις περιπτώσεις δεν καταγράφηκαν έτη επαγγελματικής εμπειρίας, καθώς η σχετική ερώτηση προστέθηκε μετά την αρχική διανομή της φόρμας. Η έντονη παρουσία ηθοποιών με μακρά επαγγελματική πορεία είναι ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα έρευνα, καθώς η διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας ως μαθησιακής διαδικασίας προϋποθέτει εμπειρικό βάθος και δυνατότητα αναδρομικού αναστοχασμού. Ταυτόχρονα, η συμμετοχή ηθοποιών με μικρότερη διάρκεια επαγγελματικής εμπειρίας επιτρέπει την αποτύπωση διαφοροποιημένων φάσεων της επαγγελματικής διαδρομής.



Σχήμα 5. Κατανομή του δείγματος κατά έτη επαγγελματικής εμπειρίας

Ως προς τα πεδία επαγγελματικής απασχόλησης, το θέατρο εμφανίζεται με μεγάλη υπεροχή, καθώς δηλώνεται από 76 συμμετέχοντες/ουσες, δηλαδή από το 93,8% του δείγματος. Η τηλεόραση δηλώνεται από 53 συμμετέχοντες/ουσες, ποσοστό 65,4%, η εκπαίδευση ή διδασκαλία από 31 συμμετέχοντες/ουσες, ποσοστό 38,3%, ο κινηματογράφος από 30 συμμετέχοντες/ουσες, ποσοστό 37%, οι μεταγλωττίσεις ή εκφωνήσεις από 23 συμμετέχοντες/ουσες, ποσοστό 28,4%, ενώ 8 συμμετέχοντες/ουσες, ποσοστό 9,9%, δήλωσαν άλλα συναφή ή παράλληλα πεδία. Η εικόνα αυτή είναι αναμενόμενη, καθώς οι επαγγελματίες ηθοποιοί συχνά δραστηριοποιούνται παράλληλα σε περισσότερα από ένα πεδία. Για τον λόγο αυτό, και στη συγκεκριμένη μεταβλητή τα ποσοστά δεν αθροίζονται στο 100%. Το εύρημα αυτό είναι σημαντικό για την έρευνα, καθώς αναδεικνύει ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών δεν συγκροτείται αποκλειστικά μέσα από το θέατρο, αλλά μέσα από ένα ευρύτερο πλέγμα καλλιτεχνικών, εκπαιδευτικών και οπτικοακουστικών δραστηριοτήτων.



Σχήμα 6. Πεδία επαγγελματικής απασχόλησης των συμμετεχόντων/ουσών

Το ποιοτικό δείγμα της έρευνας αποτελείται από έξι επαγγελματίες ηθοποιούς με μακρά και συστηματική παρουσία στο θέατρο. Η επιλογή τους εξυπηρετεί τον σκοπό της ποιοτικής διερεύνησης, καθώς πρόκειται για πρόσωπα με εκτεταμένη εμπειρία, δυνατότητα αναδρομικής αφήγησης και πλούσιο υλικό αναστοχασμού πάνω στη θεατρική πράξη, την επαγγελματική πορεία, τη σχέση με το κοινό, τη διαχείριση της επιτυχίας και της αποτυχίας, τις συνεργασίες και τη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Τα στοιχεία τους παρουσιάζονται με γενικευμένο τρόπο, ώστε να διασφαλιστεί η ανωνυμία τους. Τα βασικά χαρακτηριστικά των συμμετεχόντων/ουσών στις συνεντεύξεις συνοψίζονται στον Πίνακα 2.

Πίνακας 2. Βασικά χαρακτηριστικά συμμετεχόντων/ουσών στις συνεντεύξεις

Κωδικός	Ηλικιακή ομάδα	Φύλο	Εκπαιδευτική διαδρομή	Επαγγελματική εμπειρία	Σχόλιο ανωνυμοποίησης
Σ1	60–65	Άντρας	Κρατική δραματική σχολή και σπουδές υποκριτικής στο εξωτερικό	Πάνω από 25 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα
Σ2	60–65	Άντρας	Κρατική δραματική σχολή	Πάνω από 35 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα
Σ3	66–70	Άντρας	Κρατική δραματική σχολή	Πάνω από 40 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα
Σ4	71–75	Άντρας	Κρατική δραματική σχολή	Πάνω από 40 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα

Σ5	66–70	Γυναίκα	Ιδιωτική δραματική σχολή και σπουδές υποκριτικής στο εξωτερικό	Πάνω από 40 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα
Σ6	71–75	Άντρας	Κρατική δραματική σχολή	Πάνω από 40 έτη	Τα στοιχεία παρουσιάζονται γενικευμένα

Το ποιοτικό δείγμα παρουσιάζει έντονη συγκέντρωση σε μεγαλύτερες ηλικιακές ομάδες και περιλαμβάνει κυρίως άντρες. Το στοιχείο αυτό δεν παραβλέπεται, καθώς συνιστά περιορισμό της έρευνας και λαμβάνεται υπόψη στη συζήτηση των ευρημάτων. Παράλληλα, όμως, η σύνθεση του δείγματος των συνεντεύξεων λειτουργεί συμπληρωματικά προς το ποσοτικό δείγμα, στο οποίο υπερισχύουν οι γυναίκες. Αντίστοιχα, ως προς την εκπαιδευτική διαδρομή, οι περισσότεροι/ες συνεντευξιζόμενοι/ες είναι απόφοιτοι κρατικών δραματικών σχολών, στοιχείο που εμπλουτίζει την έρευνα με εμπειρίες διαφορετικής εκπαιδευτικής προέλευσης σε σχέση με το ποσοτικό δείγμα, όπου κυριαρχούν οι απόφοιτοι ιδιωτικών δραματικών σχολών. Η επιλογή αυτή δεν αίρει τους περιορισμούς της μη πιθανοθεωρητικής δειγματοληψίας, αλλά ενισχύει την εσωτερική ποικιλία του ερευνητικού υλικού.

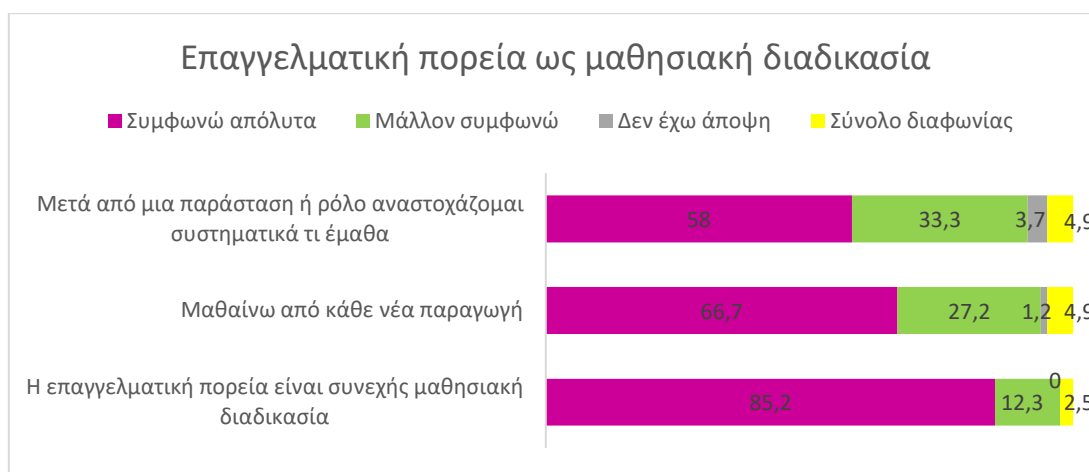
Ταυτόχρονα, η μακρά επαγγελματική εμπειρία των συμμετεχόντων/ουσών στις συνεντεύξεις προσφέρει ιδιαίτερα πλούσιο αφηγηματικό υλικό, καθώς επιτρέπει τη διερεύνηση της επαγγελματικής πορείας σε βάθος χρόνου. Οι συμμετέχοντες/ουσες μπορούν να αναστοχαστούν όχι μόνο επιμέρους γεγονότα, αλλά και διαδρομές, μετατοπίσεις, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, κρίσιμες συνεργασίες και μεταβολές στην κατανόηση της υποκριτικής και της επαγγελματικής τους ταυτότητας.

Συνολικά, η σύνθεση των δύο δειγμάτων επιτρέπει την παράλληλη αποτύπωση ευρύτερων τάσεων και εις βάθος αφηγήσεων. Το ερωτηματολόγιο προσφέρει μια περιγραφική εικόνα των αντιλήψεων και εμπειριών 81 επαγγελματιών ηθοποιών, ενώ οι συνεντεύξεις επιτρέπουν την εμβάθυνση σε βιοματικές και αναστοχαστικές διαστάσεις που δεν μπορούν να αναδειχθούν πλήρως μέσα από αριθμητικά δεδομένα. Η συνδυαστική αυτή παρουσίαση αποτελεί τη βάση για τις θεματικές ενότητες που ακολουθούν και προετοιμάζει τη συζήτηση του προφίλ των συμμετεχόντων/ουσών σε σχέση με τα ευρήματα της έρευνας.

5.3 Ευρήματα ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα: Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης

Το πρώτο ερευνητικό ερώτημα αφορά τις εμπειρίες από τη θεατρική πρακτική και τη συνολική επαγγελματική διαδρομή των ηθοποιών που αναγνωρίζονται από τους/τις ίδιους/ες ως μαθησιακές, καθώς και τα χαρακτηριστικά που προσλαμβάνει η μάθηση αυτή. Τα ευρήματα δείχνουν ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών νοηματοδοτείται από τη μεγάλη πλειονότητα των συμμετεχόντων/ουσών ως μια συνεχής, βιοματική και εξελισσόμενη μαθησιακή διαδικασία. Η μάθηση δεν φαίνεται να περιορίζεται στην αρχική εκπαίδευση ή στη φοίτηση σε δραματική σχολή, αλλά εκτείνεται στην καθημερινή θεατρική πράξη, στις πρόβες, στις παραστάσεις, στις συνεργασίες, στους ρόλους, στις επαγγελματικές προκλήσεις και στις εμπειρίες επιτυχίας, αποτυχίας, απόρριψης και αναγνώρισης.

Τα ποσοτικά δεδομένα αποτυπώνουν με σαφήνεια αυτή την τάση. Στη δήλωση «Η επαγγελματική πορεία είναι συνεχής μαθησιακή διαδικασία», το 85,2% των συμμετεχόντων/ουσών απάντησε «Συμφωνώ απόλυτα», ενώ το 12,3% απάντησε «Μάλλον συμφωνώ». Συνολικά, δηλαδή, το 97,5% του δείγματος αναγνωρίζει την επαγγελματική πορεία ως πεδίο συνεχούς μάθησης. Αντίστοιχα, στη δήλωση «Μαθαίνω από κάθε νέα παραγωγή», το 66,7% δήλωσε ότι συμφωνεί απόλυτα και το 27,2% ότι μάλλον συμφωνεί, ενώ στη δήλωση «Μετά από μια παράσταση ή ρόλο αναστοχάζομαι συστηματικά τι έμαθα», το 58% δήλωσε ότι συμφωνεί απόλυτα και το 33,3% ότι μάλλον συμφωνεί. Τα ποσοστά διαφωνίας παραμένουν πολύ χαμηλά και στις τρεις δηλώσεις, γεγονός που δείχνει ότι η σύνδεση της επαγγελματικής πορείας με τη μάθηση αποτελεί ιδιαίτερα ισχυρό εύρημα της έρευνας. Η ισχυρή αναγνώριση της επαγγελματικής πορείας ως συνεχούς μαθησιακής διαδικασίας αποτυπώνεται στο Σχήμα 7.



Σχήμα 7. Κατανομή απαντήσεων στις ερωτήσεις για τη διά βίου μάθηση και την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών

Η εικόνα αυτή ενισχύεται από τις ανοιχτές απαντήσεις του ερωτηματολογίου, στις οποίες η μάθηση περιγράφεται όχι ως στατική γνώση ή τεχνική επάρκεια, αλλά ως διαρκής αναζήτηση, αυτογνωσία, παρατήρηση, επαγγελματική ωρίμανση, κατανόηση των άλλων και βελτίωση της σχέσης με το σώμα, τη φωνή, τον ρόλο και τη σκηνική πράξη. Οι συμμετέχοντες/ουσες συνδέουν τη μάθηση με την επαναλαμβανόμενη έκθεση σε διαφορετικά έργα, ρόλους, σκηνοθετικές προσεγγίσεις και περιβάλλοντα συνεργασίας. Έτσι, κάθε νέα παραγωγή δεν βιώνεται απλώς ως επαγγελματική ανάθεση, αλλά ως πεδίο δοκιμής, προσαρμογής και εμπλουτισμού της επαγγελματικής εμπειρίας. Οι θεματικές κατηγορίες που προέκυψαν από τις ανοιχτές απαντήσεις συνοψίζονται στον Πίνακα 3.

Πίνακας 3. Θεματικές κατηγορίες που αναδύθηκαν από τις ανοιχτές απαντήσεις για τη μάθηση μέσα από το θέατρο

Θεματική κατηγορία	Ενδεικτικό περιεχόμενο απαντήσεων
Αυτογνωσία και προσωπική εξέλιξη	Η μάθηση περιγράφεται ως διαδικασία γνωριμίας με τον εαυτό, ανακάλυψης πλευρών της προσωπικότητας και εσωτερικής ωρίμανσης.
Κατανόηση του ανθρώπου και ενσυναίσθηση	Οι συμμετέχοντες/ουσες συνδέουν την υποκριτική με τη δυνατότητα κατανόησης διαφορετικών συμπεριφορών, εμπειριών και τρόπων σκέψης.

Διαρκής αναζήτηση και επαγγελματική βελτίωση	Η μάθηση νοείται ως αδιάκοπη διαδικασία παρατήρησης, μελέτης, αναζήτησης και βελτίωσης των εκφραστικών μέσων.
Συνεργασία και συνύπαρξη	Η θεατρική πράξη εμφανίζεται ως πεδίο μάθησης μέσα από τη σχέση με τους άλλους, την ακρόαση, τη συνύπαρξη και τη συλλογική δημιουργία.
Διαχείριση συναισθημάτων και ορίων	Η μάθηση συνδέεται με την αναγνώριση και επεξεργασία συναισθημάτων, την αντοχή, την πειθαρχία και τη διαμόρφωση προσωπικών και επαγγελματικών ορίων.
Τεχνική και καλλιτεχνική εμβάθυνση	Η μάθηση αφορά επίσης τη βελτίωση της τεχνικής, της σκηνικής παρουσίας, της φωνής, του σώματος και της ερμηνευτικής ακρίβειας.

Στο ποιοτικό σκέλος της έρευνας, οι συνεντεύξεις επιβεβαιώνουν τα παραπάνω ευρήματα και εμβαθύνουν σε αυτά. Οι συμμετέχοντες/ουσες περιγράφουν την επαγγελματική τους πορεία ως διαδικασία σταδιακής διαμόρφωσης, στην οποία η μάθηση προκύπτει μέσα από την πράξη και όχι μόνο μέσα από οργανωμένες μορφές διδασκαλίας. Η πρόβα αναδεικνύεται ως βασικός τόπος μάθησης, καθώς εκεί ο/η ηθοποιός καλείται να δοκιμάσει, να αποτύχει, να επαναλάβει, να ακούσει, να προσαρμοστεί και να συνυπάρξει δημιουργικά με τους άλλους. Η παράσταση, από την άλλη πλευρά, λειτουργεί ως πεδίο έκθεσης και ανατροφοδότησης, όπου η σχέση με το κοινό, η επαναληπτικότητα της σκηνικής πράξης και η αίσθηση του ζωντανού γεγονότος συμβάλλουν στη συνεχή επεξεργασία της επαγγελματικής εμπειρίας.

Η ανοιχτή και αέναη διάσταση της θεατρικής μάθησης αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στη μαρτυρία του Σ2, ο οποίος σημειώνει:

«όταν τελειώσουν οι πρόβες, για μένα αρχίζουν. Δεν ολοκληρώνεται η παράσταση με το που αρχίζει να υπάρχει. [...] Δεν ολοκληρώνεται ποτέ» (Σ2).

Η θέση αυτή δείχνει ότι η παράσταση δεν βιώνεται ως τελικό προϊόν, αλλά ως διαρκώς εξελισσόμενη διαδικασία αναζήτησης, αναθεώρησης και επανανοηματοδότησης. Αντίστοιχα, ο Σ3 περιγράφει την επαγγελματική του πορεία ως συνεχή συσσώρευση υλικού και διεύρυνση ενδιαφερόντων, αναφέροντας ότι

«όλα αυτά τα χρόνια ήτανε χρόνια [...] στα οποία μάζευα υλικό»

και ότι ασχολήθηκε και με τη σκηνοθεσία επειδή τον διέκρινε

«αυτή η απληστία να μάθω όλο και περισσότερα πράγματα» (Σ3).

Στην ίδια κατεύθυνση, ο Σ4 συνδέει την επαγγελματική διαδρομή με διαρκή ανανέωση γνώσεων και ετοιμότητας, λέγοντας ότι

«ανανέωνα [...] τις γνώσεις μου [...] κάθε ώρα και στιγμή» (Σ4).

Τα αποσπάσματα αυτά ενισχύουν την εικόνα του/της ηθοποιού ως ενήλικου υποκειμένου που παραμένει σε συνεχή μαθησιακή εγρήγορση, καθώς η θεατρική πράξη δεν ολοκληρώνεται σε ένα σταθερό αποτέλεσμα, αλλά παραμένει ανοιχτή σε νέες δοκιμές, αναθεωρήσεις και επαγγελματικές μετατοπίσεις.

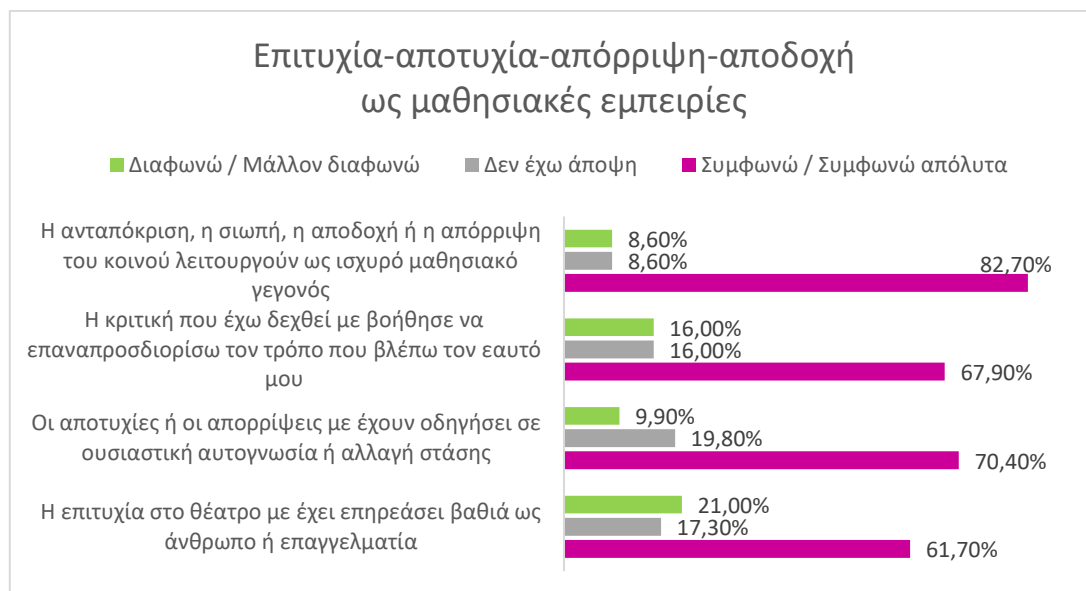
Η αναστοχαστική διάσταση της μάθησης αναδεικνύεται χαρακτηριστικά στη συνέντευξη του Σ2, ο οποίος δεν προσεγγίζει τον αναστοχασμό μόνο ως μεταγενέστερο απολογισμό, αλλά ως διαδικασία που συνοδεύει την ίδια τη θεατρική πράξη:

«Ο αναστοχασμός οφείλει να είναι παράλληλος και όχι απολογιστικός, εν δυνάμει και εν δράσει συγχρόνως» (Σ2).

Το απόσπασμα αυτό δείχνει ότι η μάθηση των ηθοποιών δεν πραγματοποιείται αποκλειστικά μετά το τέλος μιας παραγωγής ή μιας παράστασης, αλλά μπορεί να ενεργοποιείται μέσα στην ίδια τη διαδικασία της πρόβας και της σκηνικής παρουσίας. Ο/η ηθοποιός καλείται να παρατηρεί, να αξιολογεί, να διορθώνει και να επαναπροσδιορίζει τη δράση του/της ενόσω βρίσκεται σε καλλιτεχνική και επαγγελματική πράξη. Με αυτή την έννοια, η επαγγελματική μάθηση εμφανίζεται ως διαρκής και εν εξελίξει διεργασία.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά και η σχέση με τον ρόλο. Οι αφηγήσεις των συμμετεχόντων/ουσών δείχνουν ότι ο ρόλος δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως αντικείμενο τεχνικής ερμηνευτικής επεξεργασίας, αλλά και ως αφορμή κατανόησης ανθρώπινων συμπεριφορών, σχέσεων, συγκρούσεων, ορίων και συναισθηματικών καταστάσεων. Μέσα από την επαφή με διαφορετικούς χαρακτήρες, οι ηθοποιοί φαίνεται να αναπτύσσουν όχι μόνο επαγγελματικές δεξιότητες, αλλά και μορφές ενσυναίσθησης, παρατήρησης, αυτογνωσίας και διεύρυνσης της αντίληψής τους για τον άνθρωπο και τις κοινωνικές σχέσεις.

Στο ίδιο πλαίσιο, οι εμπειρίες επιτυχίας, αποτυχίας, απόρριψης και αναγνώρισης αναδεικνύονται ως σημαντικές μαθησιακές εμπειρίες της επαγγελματικής πορείας. Τα δεδομένα δείχνουν ότι οι συμμετέχοντες/ουσες τείνουν να αναγνωρίζουν τη μαθησιακή σημασία των δύσκολων ή οριακών επαγγελματικών εμπειριών, χωρίς όμως να τους αποδίδουν ενιαίο ή αυτονόητο θετικό πρόσημο. Η αποτυχία, η κριτική και η απόρριψη εμφανίζονται ως γεγονότα που μπορούν να ενεργοποιήσουν αναστοχασμό, αυτοαξιολόγηση και επαναπροσδιορισμό της επαγγελματικής στάσης. Ταυτόχρονα, παραμένουν εμπειρίες συναισθηματικά φορτισμένες και εξαρτώμενες από το πλαίσιο μέσα στο οποίο βιώνονται. Η μαθησιακή διάσταση της επιτυχίας, της αποτυχίας, της ανταπόκρισης και της απόρριψης αποτυπώνεται στο Σχήμα 8.



Σχήμα 8. Αντιλήψεις για την επιτυχία, την αποτυχία, την ανταπόκριση και την απόρριψη ως μαθησιακές διαδικασίες

Τα δεδομένα του Σχήματος 8 δείχνουν ότι η πλειονότητα των συμμετεχόντων/ουσών αναγνωρίζει τη μαθησιακή διάσταση τόσο των θετικών όσο και των δύσκολων

επαγγελματικών εμπειριών. Η επιτυχία, η αναγνώριση και η ανταπόκριση του κοινού φαίνεται να λειτουργούν ως μορφές επιβεβαίωσης, ενίσχυσης ή ανατροφοδότησης. Αντίστοιχα, η αποτυχία, η κριτική και η απόρριψη μπορούν να λειτουργήσουν ως αφορμές αυτογνωσίας και επανεξέτασης, υπό την προϋπόθεση ότι ο/η ηθοποιός μπορεί να τις επεξεργαστεί αναστοχαστικά.

Οι συνεντεύξεις φωτίζουν με μεγαλύτερη ένταση την πολυπλοκότητα αυτών των εμπειριών. Ο Σ1 συνδέει ρητά την αποτυχία με τη μαθησιακή διεργασία, αποφεύγοντας να τη νοσηματοδοτήσει ως οριστική ή ακυρωτική εμπειρία:

«Δεν πιστεύω στην έννοια της αποτυχίας. Πιστεύω στην επιτυχία και στο μάθημα. [...] Δεν το λέω αποτυχία, δεν τη χρησιμοποιώ πια αυτή τη λέξη. [...] Εγώ έχω επιτυχία, μάθημα στη θέση της αποτυχίας. [...] Θα με οδηγήσει στην επιτυχία.» (Σ1).

Η ίδια αφήγηση ενισχύεται από την αναδρομική αποτίμηση μιας συγκεκριμένης επαγγελματικής εμπειρίας:

«Η επιτυχία μου της Αμερικής πάτησε πάνω σε μια αποτυχία» (Σ1).

Η διατύπωση αυτή δεν παρουσιάζει την αποτυχία ως ευχάριστη ή επιθυμητή συνθήκη, αλλά ως εμπειρία που μπορεί, εκ των υστέρων, να αποκτήσει μαθησιακό νόημα. Η αποτυχία εμφανίζεται ως γεγονός που μπορεί να αποκαλύψει όρια, αδυναμίες, ανεπεξέργαστες πλευρές της επαγγελματικής πράξης ή νέες δυνατότητες κατεύθυνσης. Με αυτόν τον τρόπο, η επαγγελματική δυσκολία δεν ακυρώνει αναγκαστικά την πορεία του/της ηθοποιού, αλλά μπορεί να ενταχθεί σε μια διαδικασία επαναπροσδιορισμού και συνέχισης.

Αντίστοιχα, ο Σ6 αναδεικνύει τη μαθησιακή αξία της αποτυχίας, αλλά ταυτόχρονα επισημαίνει και τον κίνδυνο που μπορεί να εμπεριέχει η επιτυχία, όταν οδηγεί σε έπαρση ή απώλεια εσωτερικού μέτρου:

«Κοίταξε, από την αποτυχία μαθαίνεις. [...] Μαθαίνεις να μην ξανακάνεις [...] πολλά λάθη ή τουλάχιστον [...] να συνειδητοποιήσεις ότι αυτό που κάνεις είναι κακό ή καλό. [...] Αλλά από την επιτυχία, άμα την καβαλήσεις, έχεις χάσει το παιχίδι» (Σ6).

Το απόσπασμα αυτό προσθέτει μια πιο σύνθετη διάσταση στο εύρημα. Η αποτυχία δεν παρουσιάζεται απλώς ως αρνητική εμπειρία, αλλά ως αφορμή διάγνωσης λαθών, αυτοκριτικής και επαγγελματικής επίγνωσης. Ταυτόχρονα, η επιτυχία δεν προσεγγίζεται μόνο ως θετική επιβεβαίωση, αλλά και ως δοκιμασία ωριμότητας. Επομένως, τόσο η αποτυχία όσο και η επιτυχία μπορούν να λειτουργήσουν μαθησιακά, αλλά με διαφορετικούς όρους: η πρώτη ως αφορμή αυτοκριτικής και επανεξέτασης, η δεύτερη ως δοκιμασία αυτογνωσίας, μέτρου και επαγγελματικής ισορροπίας.

Συνολικά, τα ευρήματα ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα δείχνουν ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών συγκροτείται ως πεδίο μάθησης με πολλαπλές διαστάσεις. Η μάθηση αυτή είναι βιωματική, καθώς προκύπτει μέσα από την πράξη· άτυπη, καθώς δεν περιορίζεται σε θεσμοθετημένα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα· κοινωνική, καθώς διαμορφώνεται μέσα από συνεργασίες και σχέσεις· και αναστοχαστική, καθώς συνδέεται με την επεξεργασία εμπειριών, επιτυχιών, αποτυχιών και επαγγελματικών μεταβάσεων. Η επαγγελματική ζωή των ηθοποιών, όπως αποτυπώνεται στα δεδομένα της παρούσας έρευνας, δεν αποτελεί απλώς πεδίο

εφαρμογής ήδη αποκτημένων γνώσεων, αλλά διαρκή διαδικασία παραγωγής νέας γνώσης, επαγγελματικής αυτοκατανόησης και σταδιακής διαμόρφωσης της επαγγελματικής ταυτότητας.

5.4 Ευρήματα ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα: Η αισθητική εμπειρία και οι εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες

Το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα αφορά τις αισθητικές εμπειρίες που αναγνωρίζονται από τους/τις επαγγελματίες ηθοποιούς ως δυνητικά μετασχηματιστικές, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο οι εμπειρίες αυτές συμβάλλουν σε πιθανές μετατοπίσεις αντιλήψεων, στάσεων ή επαγγελματικών νοηματοδοτήσεων. Τα ευρήματα δείχνουν ότι η αισθητική εμπειρία κατέχει κεντρική θέση στη μαθησιακή πορεία των ηθοποιών, όχι ως αφηρημένη ή εξωτερική πρόσληψη της τέχνης, αλλά ως ενεργή, ενσώματα και επαγγελματικά βιωμένη εμπλοκή με το θεατρικό γεγονός.

Στο ποσοτικό σκέλος της έρευνας, οι συμμετέχοντες/ουσες εμφανίζουν υψηλά επίπεδα συμφωνίας ως προς τη μαθησιακή σημασία της αισθητικής εμπειρίας. Η επαφή με το δραματικό κείμενο, η σχέση με τον ρόλο, η σωματική και συναισθηματική εμπλοκή, η σκηνική σύνθεση και η ζωντανή σχέση με το κοινό αναγνωρίζονται ως εμπειρίες που μπορούν να ενεργοποιήσουν αναστοχασμό, εσωτερική διερεύνηση και επανανοηματοδότηση της επαγγελματικής πράξης. Η αισθητική εμπειρία, επομένως, δεν εμφανίζεται στα δεδομένα μόνο ως καλλιτεχνική απόλαυση ή ως τεχνικό αντικείμενο υποκριτικής επεξεργασίας, αλλά ως πεδίο παραγωγής νοήματος. Η συνολική συμφωνία των συμμετεχόντων/ουσών ως προς τις διαστάσεις της αισθητικής εμπειρίας παρουσιάζεται στο Σχήμα 9.



Σχήμα 9. Συνολική συμφωνία των συμμετεχόντων/ουσών ως προς τις διαστάσεις της αισθητικής εμπειρίας

Τα ποσοτικά δεδομένα δείχνουν ότι οι συμμετέχοντες/ουσες αναγνωρίζουν ιδιαίτερα τη σημασία της επαφής με τον ρόλο και το δραματικό κείμενο. Η διαδικασία προσέγγισης ενός ρόλου φαίνεται να λειτουργεί ως χώρος διερεύνησης ανθρώπινων συμπεριφορών, κινήτρων, σχέσεων, συγκρούσεων και ηθικών διλημμάτων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο/η ηθοποιός δεν καλείται απλώς να «παίξει» έναν χαρακτήρα, αλλά να τον κατανοήσει, να τον σωματοποιήσει, να τον εντάξει σε ένα πλέγμα σχέσεων

και να τον εκθέσει στη ζωντανή συνάντηση με το κοινό. Η υποκριτική πράξη, όπως αποτυπώνεται στις απαντήσεις, συγκροτείται έτσι ως διαδικασία σύνθετης αισθητικής, γνωστικής, συναισθηματικής και σωματικής εμπλοκής.

Οι ανοιχτές απαντήσεις του ερωτηματολογίου ενισχύουν αυτή την εικόνα. Οι συμμετέχοντες/ουσες αναφέρουν ρόλους, έργα ή παραστάσεις που τους/τις επηρέασαν βαθιά, συνδέοντας την επίδραση αυτή με προσωπική συγκίνηση, επαγγελματική ωρίμανση, αλλαγή οπτικής, καλύτερη κατανόηση του ανθρώπου, επαφή με δύσκολα κοινωνικά ή υπαρξιακά ζητήματα και μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως ηθοποιούς. Τα ευρήματα αυτά δείχνουν ότι ορισμένες αισθητικές εμπειρίες αποκτούν βιογραφικό και επαγγελματικό βάρος, καθώς δεν παραμένουν στιγμιαίες καλλιτεχνικές εμπειρίες, αλλά εντάσσονται στη μνήμη και στην αυτοκατανόηση των συμμετεχόντων/ουσών. Οι βασικές θεματικές κατηγορίες που αναδύθηκαν από τις ανοιχτές απαντήσεις για ρόλους, έργα ή παραστάσεις που επηρέασαν βαθιά τους/τις συμμετέχοντες/ουσες παρουσιάζονται στον Πίνακα 4.

Πίνακας 4. Θεματικές κατηγορίες που αναδύθηκαν από τις ανοιχτές απαντήσεις για ρόλους, έργα ή παραστάσεις που επηρέασαν βαθιά τους/τις συμμετέχοντες/ουσες

Θεματική κατηγορία	Ενδεικτικό περιεχόμενο απαντήσεων
Αναπροσαρμογή κοσμοθεωρίας και προσωπική ανάπτυξη	Ρόλοι και έργα οδήγησαν σε βαθύτερη ενδοσκόπηση, επανεξέταση του σωστού και του λάθους, αναθεώρηση βεβαιοτήτων και διεύρυνση της οπτικής για τον άνθρωπο και τη ζωή.
Κατανόηση δύσκολων ή σκληρών χαρακτήρων	Η ερμηνεία απαιτητικών προσώπων οδήγησε τους/τις ηθοποιούς να αναζητήσουν τα κίνητρα, τα βιώματα και τις εσωτερικές αντιφάσεις χαρακτήρων που αρχικά φαίνονταν ξένοι ή ηθικά προβληματικοί.
Κοινωνική ευαισθητοποίηση	Ορισμένοι ρόλοι ή παραστάσεις συνδέθηκαν με ζητήματα βίας, κοινωνικού αποκλεισμού, περιορισμού, απώλειας, ευαλωτότητας ή ανθρώπινης αντοχής.
Επαγγελματική συνειδητοποίηση και τεχνική εμβάθυνση	Συμμετέχοντες/ουσες αναφέρθηκαν σε εμπειρίες που τους/τις βοήθησαν να κατανοήσουν βαθύτερα τι σημαίνει να είναι κανείς ηθοποιός, πώς λειτουργεί η σκηνική επικοινωνία και πώς οικοδομείται ένας ρόλος.
Υπαρξιακά και ηθικά ζητήματα	Έργα και ρόλοι ανέδειξαν ερωτήματα γύρω από την πίστη, την αντοχή, την αλήθεια, την ευθύνη, την αντίσταση, την απώλεια, τη ζωή και τον θάνατο.
Προσωπική ταύτιση και συναισθηματική επεξεργασία	Ορισμένες απαντήσεις συνδέουν τον ρόλο με προσωπικά βιώματα, απώλειες, έρωτες, οικογενειακές εμπειρίες ή εσωτερικές συγκρούσεις.
Ενσυναίσθηση και κατανόηση της ετερότητας	Η υποκριτική πράξη περιγράφεται ως διαδικασία προσέγγισης άλλων ανθρώπων καταστάσεων, διαφορετικών εμπειριών, αξιών, τραυμάτων και τρόπων συμπεριφοράς.

Στο ποιοτικό σκέλος της έρευνας, οι συνεντεύξεις αναδεικνύουν με ακόμη μεγαλύτερη ένταση τον βιοματικό χαρακτήρα της αισθητικής εμπειρίας. Η σχέση με έναν ρόλο ή με ένα δραματικό κείμενο δεν περιγράφεται μόνο ως τεχνική εργασία, αλλά ως εμπειρία που μπορεί να ασκήσει τον/την ηθοποιό εσωτερικά, επαγγελματικά και υπαρξιακά. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Σ6 σε έναν απαιτητικό ρόλο:

«Αυτό ήτανε μάθημα, όχι μάθημα, σούπερ μάθημα και να θες να το ξαναβρείς δεν το ξαναβρίσκεις. [...] Είναι περίεργος ρόλος, [...] ήταν ένας άνθρωπος που με δυσκόλεψε πάρα πολύ. [...] Να βρω τους χαρακτήρες [...] υπαρξιακά» (Σ6).

Το απόσπασμα αυτό δείχνει ότι η ερμηνευτική εργασία δεν περιορίζεται στην εξωτερική απόδοση ενός ρόλου, αλλά προϋποθέτει προσπάθεια κατανόησης του εσωτερικού του μηχανισμού, των κινήτρων του και της ιδιαίτερης σχέσης του με τον κόσμο του έργου. Η δυσκολία του ρόλου δεν εμφανίζεται απλώς ως επαγγελματικό εμπόδιο, αλλά ως μαθησιακή και αισθητική πρόκληση, η οποία απαιτεί από τον/την ηθοποιό να αναμετρηθεί με υλικό που τον/την υπερβαίνει, τον/την δυσκολεύει και τον/την μετακινεί.

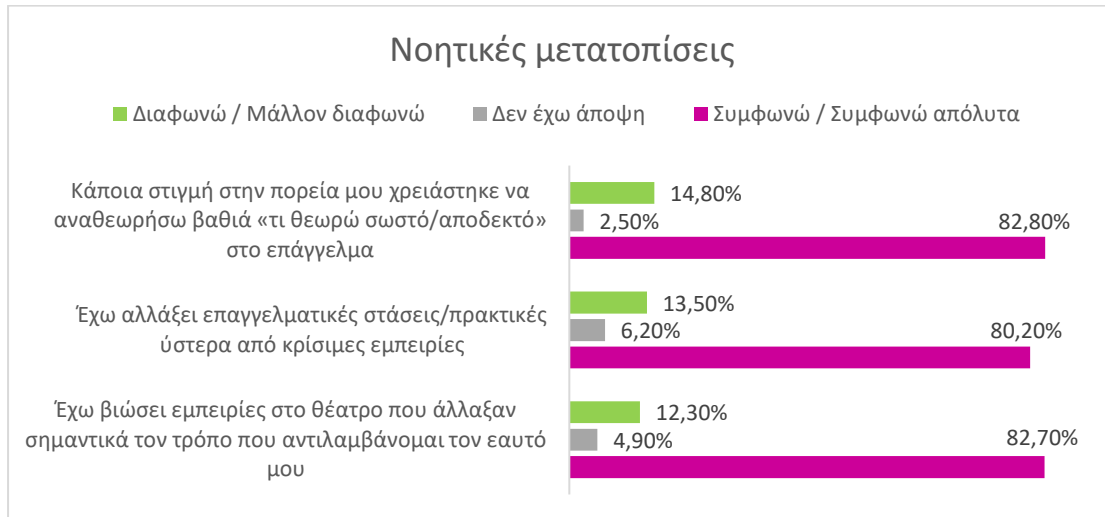
Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ενσώματη διάσταση της αισθητικής εμπειρίας. Ο Σ6 περιγράφει τη διαδικασία προσέγγισης του ρόλου μέσα από την κίνηση, την εικόνα και το σώμα:

«Εγώ καταρχήν τους ρόλους τους βρίσκω απ' την κίνηση [...]. Και δεύτερον, δεν διαβάζω το κείμενο, αλλά είμαι οπτικός τύπος. [...] Από την κίνηση βγάζω τον ρόλο και απ' την εικόνα και μετά αρχίζω να μπω στο χαρακτήρα» (Σ6).

Η διατύπωση αυτή αναδεικνύει ότι η κατανόηση του ρόλου δεν πραγματοποιείται μόνο διανοητικά ή λεκτικά. Η σωματικότητα λειτουργεί ως τρόπος πρόσβασης στο νόημα του ρόλου, αλλά και ως μέσο επαγγελματικής μάθησης. Ο/η ηθοποιός δεν κατανοεί μόνο τι σημαίνει ο ρόλος· μαθαίνει να τον φέρει στο σώμα, στη φωνή, στον ρυθμό, στην κίνηση και στη σκηνική του/της παρουσία. Με αυτόν τον τρόπο, η αισθητική εμπειρία εμφανίζεται ως ενσώματη διεργασία, στην οποία η γνώση παράγεται μέσα από την πράξη, την αίσθηση, τη δοκιμή και τη σκηνική παρουσία.

Η σκηνική σύνθεση αποτελεί επίσης σημαντική όψη της αισθητικής εμπειρίας, αν και οι αφηγήσεις δείχνουν ότι η επίδρασή της δεν είναι μονοσήμαντη. Η μουσική, ο φωτισμός, ο χώρος, τα σκηνικά αντικείμενα, η ατμόσφαιρα της παράστασης και η παρουσία του κοινού διαμορφώνουν ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο ο/η ηθοποιός βιώνει τον ρόλο όχι απομονωμένα, αλλά ως μέρος μιας συνολικής καλλιτεχνικής εμπειρίας. Η αισθητική εμπειρία, επομένως, δεν αφορά μόνο τη σχέση του/της ηθοποιού με το κείμενο ή τον ρόλο, αλλά και τη συμμετοχή του/της σε ένα σύνθετο σκηνικό γεγονός, όπου σώμα, φωνή, χώρος, χρόνος, εικόνα και κοινό συνυπάρχουν.

Στο σημείο αυτό, τα ευρήματα συνδέονται και με τα δεδομένα που αφορούν αποπροσανατολιστικά βιώματα, μετατοπίσεις και αλλαγές στην αυτοαντίληψη. Σημαντικό μέρος των συμμετεχόντων/ουσών αναγνωρίζει ότι η επαγγελματική και αισθητική εμπλοκή με το θέατρο έχει συμβάλει σε αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο κατανοούν τον εαυτό τους, τους άλλους, τις επαγγελματικές τους επιλογές και τα όρια του αποδεκτού μέσα στο επάγγελμα. Οι αλλαγές αυτές δεν πρέπει να ερμηνευθούν αυτόματα ως ολοκληρωμένος μετασχηματισμός, αλλά αποτελούν σαφείς ενδείξεις αναστοχαστικών και εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών. Οι εμπειρίες αλλαγής αυτοαντίληψης, επαγγελματικών στάσεων και ορίων αποδεκτού στο επάγγελμα αποτυπώνονται στο Σχήμα 10.



Σχήμα 10. Εμπειρίες αλλαγής αυτοαντίληψης, επαγγελματικών στάσεων και ορίων αποδεκτού στο επάγγελμα

Οι συνεντεύξεις φωτίζουν περισσότερο αυτή τη διάσταση, καθώς δείχνουν ότι η θεατρική εμπειρία μπορεί να αποκτήσει βαθύ προσωπικό και αναστοχαστικό νόημα. Ο Σ6, αναφερόμενος συνολικά στη σχέση του με το θέατρο, δηλώνει, αναδεικνύοντας μια προσωπική μετατόπιση μέσα από τη θεατρική εμπειρία:

«Με έχει βοηθήσει [το θέατρο]. [...] Μου έχει δώσει ελπίδα και μου έχει διώξει τον φόβο. Γιατί ο φόβος σκοτώνει την ελπίδα. [...] Αυτό το έχω μάθει στο θέατρο» (Σ6).

Το απόσπασμα αυτό δεν πρέπει να αναγνωστεί ως απόδειξη ότι κάθε θεατρική εμπειρία οδηγεί σε πλήρη προσωπικό μετασχηματισμό. Αντίθετα, δείχνει ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, η θεατρική πράξη μπορεί να αποκτήσει χαρακτήρα βαθιάς προσωπικής νοηματοδότησης. Η εμπειρία του θεάτρου δεν αφορά μόνο την επαγγελματική δεξιότητα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο/η ηθοποιός μαθαίνει να διαχειρίζεται φόβους, να συγκροτεί αντοχές, να επανερμηνεύει τον εαυτό του/της και να αντλεί νόημα από την καλλιτεχνική πράξη.

Παράλληλα, τα δεδομένα αναδεικνύουν ότι η αισθητική εμπειρία δεν λειτουργεί πάντοτε με τον ίδιο τρόπο ούτε οδηγεί αυτόματα σε μετατόπιση ή μετασχηματισμό. Η επίδρασή της φαίνεται να εξαρτάται από το είδος του ρόλου ή του έργου, από τη συνθήκη της πρόβας και της παράστασης, από τη σχέση με τον/τη σκηνοθέτη/τρια και την ομάδα, από την προσωπική ετοιμότητα του/της ηθοποιού και από τη δυνατότητα αναστοχαστικής επεξεργασίας της εμπειρίας. Επομένως, η αισθητική εμπειρία εμφανίζεται ως πεδίο δυνατοτήτων και όχι ως μηχανισμός αυτόματης αλλαγής.

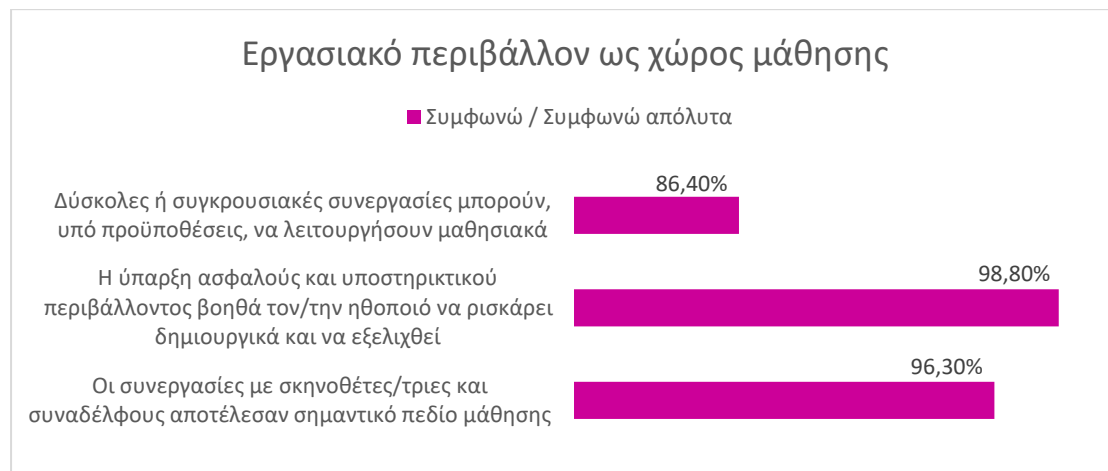
Συνολικά, τα ευρήματα ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα δείχνουν ότι οι αισθητικές εμπειρίες που αναγνωρίζονται ως δυνητικά μετασχηματιστικές είναι κυρίως εκείνες που συνδέονται με τη βαθιά εμπλοκή με το δραματικό κείμενο, τον θεατρικό ρόλο, τη σωματική και συναισθηματική εργασία, τη σκηνική σύνθεση και τη σχέση με το κοινό. Η αισθητική εμπειρία λειτουργεί ως πεδίο μάθησης, αναστοχασμού, διεύρυνσης της οπτικής και πιθανής μετατόπισης επαγγελματικών και προσωπικών νοηματοδοτήσεων. Ωστόσο, τα δεδομένα δείχνουν επίσης ότι η μετασχηματιστική δυναμική της αισθητικής εμπειρίας παραμένει εν δυνάμει και εξαρτάται από τις

συνθήκες μέσα στις οποίες βιώνεται, ερμηνεύεται και εντάσσεται στη βιογραφική και επαγγελματική πορεία του/της ηθοποιού.

5.5 Ευρήματα ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα: Επαγγελματικές σχέσεις και εργασιακό-μαθησιακό περιβάλλον

Το τρίτο ερευνητικό ερώτημα αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι επαγγελματικές σχέσεις και το εργασιακό περιβάλλον επηρεάζουν τη δυνατότητα εκδήλωσης μαθησιακών ή μετασχηματιστικών διεργασιών στους/στις επαγγελματίες ηθοποιούς. Τα ευρήματα δείχνουν ότι η μαθησιακή πορεία των ηθοποιών δεν συγκροτείται μόνο μέσα από την ατομική σχέση με τον ρόλο, το κείμενο ή τη σκηνική πράξη, αλλά και μέσα από ένα πλέγμα σχέσεων, συνεργασιών, συνθηκών εργασίας, ορίων, εξουσιών και αλληλεπιδράσεων. Το θεατρικό περιβάλλον εμφανίζεται, επομένως, ως εργασιακό και ταυτόχρονα μαθησιακό πεδίο, το οποίο μπορεί να ευνοήσει, να περιορίσει ή να διαμεσολαβήσει τη μαθησιακή και αναστοχαστική εμπειρία των ηθοποιών.

Τα ποσοτικά δεδομένα του ερωτηματολογίου δείχνουν ισχυρή σύγκλιση των συμμετεχόντων/ουσών ως προς τη σημασία των συνεργασιών. Συγκεκριμένα, το 96,3% των συμμετεχόντων/ουσών συμφωνεί ή συμφωνεί απόλυτα ότι οι συνεργασίες με σκηνοθέτες/τριες και συναδέλφους αποτέλεσαν σημαντικό πεδίο μάθησης. Το εύρημα αυτό δείχνει ότι η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών δεν νοείται ως ατομική και απομονωμένη διαδικασία, αλλά ως διαδικασία που διαμορφώνεται μέσα από τη σχέση με τους άλλους: τον/τη σκηνοθέτη/τρια, τους/τις συναδέλφους, την ομάδα, τους τεχνικούς συντελεστές και το ευρύτερο περιβάλλον της παραγωγής. Η σημασία των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος στη μαθησιακή πορεία των ηθοποιών αποτυπώνεται στο Σχήμα 11.



Σχήμα 11. Αντιλήψεις των συμμετεχόντων/ουσών για τον ρόλο των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος στη μαθησιακή πορεία των ηθοποιών

Ακόμη υψηλότερο είναι το ποσοστό συμφωνίας στη δήλωση που αφορά τη σημασία του ασφαλούς και υποστηρικτικού περιβάλλοντος. Το 98,8% των συμμετεχόντων/ουσών συμφωνεί ή συμφωνεί απόλυτα ότι η ύπαρξη ενός τέτοιου περιβάλλοντος βοηθά τον/την ηθοποιό να ρισκάρει δημιουργικά και να εξελιχθεί. Το εύρημα αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς η υποκριτική πράξη προϋποθέτει έκθεση, ευαλωτότητα, σωματική και συναισθηματική διαθεσιμότητα, πειραματισμό και αποδοχή του ενδεχομένου της αποτυχίας. Όταν το περιβάλλον της πρόβας ή της παράστασης βιώνεται ως ασφαλές, ο/η ηθοποιός φαίνεται να έχει μεγαλύτερη

δυνατότητα να δοκιμάσει, να εκτεθεί, να αναζητήσει νέες ερμηνευτικές διαδρομές και να επεξεργαστεί δημιουργικά την εμπειρία.

Παράλληλα, το 86,4% των συμμετεχόντων/ουσών αναγνωρίζει ότι οι δύσκολες ή συγκρουσιακές συνεργασίες μπορούν, υπό προϋποθέσεις, να λειτουργήσουν μαθησιακά. Το εύρημα αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί δεν παρουσιάζει τη δυσκολία ως αυτονόητα θετική ή εκπαιδευτική. Αντίθετα, δείχνει ότι οι συγκρούσεις, οι εντάσεις και οι απαιτητικές συνεργασίες μπορούν να αποκτήσουν μαθησιακό νόημα μόνο όταν υπάρχει δυνατότητα αναστοχασμού, επεξεργασίας, οριοθέτησης και επανανοηματοδότησης της εμπειρίας. Επομένως, η δυσκολία δεν λειτουργεί αυτόματα ως πηγή μάθησης· μπορεί όμως να γίνει μαθησιακή όταν ο/η ηθοποιός κατορθώνει να την επεξεργαστεί κριτικά και να αντλήσει από αυτήν νέες επαγγελματικές ή προσωπικές κατανοήσεις.

Το ποιοτικό σκέλος της έρευνας εμβαθύνει στα παραπάνω ευρήματα. Στις συνεντεύξεις, οι συμμετέχοντες/ουσες περιγράφουν τις συνεργασίες ως κρίσιμο παράγοντα της επαγγελματικής τους διαμόρφωσης. Η σχέση με σκηνοθέτες/τριες εμφανίζεται συχνά ως καθοριστική, καθώς μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης, καθοδήγησης, πρόκλησης, επαγγελματικής εξέλιξης ή, αντίθετα, ως πεδίο πίεσης, σύγκρουσης και αμφισβήτησης. Αντίστοιχα, η σχέση με τους/τις συναδέλφους αναδεικνύεται ως βασική συνθήκη της σκηνικής πράξης, αφού η υποκριτική προϋποθέτει ακρόαση, ανταπόκριση, εμπιστοσύνη, διαθεσιμότητα και συλλογικό συντονισμό.

Οι αφηγήσεις των συμμετεχόντων/ουσών δείχνουν ότι η ομάδα μπορεί να λειτουργήσει ως μαθησιακή κοινότητα, όταν χαρακτηρίζεται από εμπιστοσύνη, σεβασμό, διάλογο, σαφή όρια και ανοικτότητα στον πειραματισμό. Σε τέτοιες συνθήκες, η πρόβα δεν είναι μόνο προετοιμασία για την παράσταση, αλλά και χώρος ανταλλαγής, παρατήρησης, δοκιμής, διόρθωσης και επαγγελματικής μάθησης. Ο/η ηθοποιός μαθαίνει μέσα από την παρατήρηση των άλλων, την ανταπόκριση στις σκηνικές προτάσεις, τη διαχείριση της διαφωνίας και την αναζήτηση κοινής σκηνικής γλώσσας.

Ωστόσο, τα δεδομένα αναδεικνύουν και την αντίθετη όψη του θεατρικού περιβάλλοντος. Οι επαγγελματικές σχέσεις δεν βιώνονται πάντοτε ως υποστηρικτικές ή μαθησιακά γόνιμες. Σε ορισμένες αφηγήσεις, το εργασιακό περιβάλλον συνδέεται με πίεση, ανταγωνισμό, επισφάλεια, σχέσεις εξουσίας, κακή επικοινωνία ή παραβίαση ορίων. Οι εμπειρίες αυτές μπορούν να επηρεάσουν αρνητικά τη δυνατότητα δημιουργικού ρίσκου, να περιορίσουν την ελευθερία έκφρασης και να εμποδίσουν την αναστοχαστική επεξεργασία της εμπειρίας. Με αυτή την έννοια, το επαγγελματικό περιβάλλον δεν αποτελεί ουδέτερο πλαίσιο, αλλά καθοριστικό παράγοντα που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο η θεατρική εμπειρία βιώνεται, νοηματοδοτείται και μετατρέπεται ή δεν μετατρέπεται σε μάθηση.

Στο σημείο αυτό, οι συνεντεύξεις αναδεικνύουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι ηθοποιοί νοηματοδοτούν το εργασιακό περιβάλλον. Ο Σ1 υιοθετεί μια ενεργητική στάση απέναντι στις δυσκολίες, προσεγγίζοντας ακόμη και ένα εχθρικό περιβάλλον ως υλικό που μπορεί να αξιοποιηθεί ερμηνευτικά. Η δυνατότητα αναπλαισίωσης μιας δύσκολης εργασιακής συνθήκης αναδεικνύεται χαρακτηριστικά στη συνέντευξή του:

«Πιστεύω ότι στην πραγματικότητα δεν είναι εχθρικό το περιβάλλον. Εσύ μπορείς να το δεις όπως θέλεις. [...] Οτιδήποτε συμβαίνει πρέπει να το δω υπέρ της

ερμηνείας του ρόλου μου. Οπότε αν είναι εχθρικό το περιβάλλον το εκμεταλλεύομαι για κάτι που μπορεί να ταιριάζει και να με βοηθήσει στον ρόλο μου» (Σ1).

Το απόσπασμα αυτό δείχνει ότι ορισμένοι/ες ηθοποιοί επιχειρούν να αναπλαισιώσουν τις δυσκολίες της εργασιακής συνθήκης και να τις μετατρέψουν σε στοιχείο της ερμηνευτικής τους διαδικασίας. Η στάση αυτή δεν σημαίνει ότι το εχθρικό ή πιεστικό περιβάλλον είναι επιθυμητό ή παιδαγωγικά χρήσιμο αφ' εαυτού. Δείχνει, όμως, ότι ο/η ηθοποιός μπορεί, υπό ορισμένες συνθήκες, να αναζητήσει τρόπους ενεργητικής διαχείρισης της δυσκολίας και να τη συνδέσει με τη σκηνική του/της εργασία.

Η οπτική αυτή χρειάζεται να συνυπάρξει με μια πιο κριτική ανάγνωση των επαγγελματικών σχέσεων. Ο Σ2 αναδεικνύει την ανάγκη διάκρισης ανάμεσα σε όσα μπορούν πράγματι να λειτουργήσουν μαθησιακά και σε όσα συνιστούν κακοποιητικές ή επιβαρυντικές συνθήκες. Η μαρτυρία του λειτουργεί ως κρίσιμο αντίβαρο, καθώς δείχνει ότι η δυσκολία ή η πίεση δεν πρέπει να εξιδανικεύονται ως μαθησιακές εμπειρίες:

«Περιβάλλον, κακοποίηση παντού, παντού. Πού θα πας; [...] Εσύ ασχολείσαι και με την ψυχή σου, ένας λόγος παραπάνω. Έχεις έναν σκηνοθέτη που σου λέει [κάτι], μπορεί να πάρεις ένα καλό από αυτόν τον σκηνοθέτη, θα εισπράξεις και πέντε κακά όμως» (Σ2).

Η μαρτυρία αυτή είναι σημαντική, γιατί δεν επιτρέπει την εξιδανίκευση της δυσκολίας. Αντίθετα, δείχνει ότι το θεατρικό περιβάλλον μπορεί να περιλαμβάνει σχέσεις πίεσης, ακόμα και κακοποίησης, οι οποίες δεν πρέπει να βαφτίζονται αυτόματα μαθησιακές. Η μαθησιακή διάσταση μιας δύσκολης εμπειρίας εξαρτάται από τη δυνατότητα του/της ηθοποιού να την επεξεργαστεί, να τη διακρίνει, να θέσει όρια και, όταν χρειάζεται, να την απορρίψει. Επομένως, η δυσκολία μπορεί να γίνει αφορμή μάθησης μόνο όταν δεν ακυρώνει την επαγγελματική και προσωπική ακεραιότητα του/της ηθοποιού.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, επομένως, το ζήτημα των ορίων. Τα ευρήματα δείχνουν ότι η επαγγελματική πορεία οδηγεί πολλούς/ές ηθοποιούς σε σταδιακή επαναξιολόγηση του τι θεωρούν αποδεκτό ή μη αποδεκτό στο επάγγελμα. Η εμπειρία δύσκολων συνεργασιών, απαιτητικών συνθηκών ή σχέσεων εξουσίας μπορεί να οδηγήσει σε μεγαλύτερη επίγνωση των προσωπικών και επαγγελματικών ορίων, σε αλλαγή στάσης απέναντι σε συγκεκριμένες πρακτικές και σε ανάγκη διεκδίκησης περισσότερο ασφαλών συνθηκών εργασίας, όπου επικρατεί ο σεβασμός. Οι μετατοπίσεις αυτές δεν δηλώνουν απαραίτητα ολοκληρωμένο μετασχηματισμό, αλλά αποτελούν ενδείξεις αναστοχαστικής επεξεργασίας της επαγγελματικής εμπειρίας.

Η Σ5 δεν παρουσιάζει τη συνεργασία ως εξιδανικευμένη συνθήκη, αλλά ως πεδίο αποχρώσεων, ορίων, υπομονής και αναστοχασμού. Η ανάγκη «να ρίχνουμε γέφυρες», όπως λέει χαρακτηριστικά, δείχνει ότι η επαγγελματική ωρίμανση του/της ηθοποιού συνδέεται και με την ικανότητα να συνυπάρχει με τους άλλους χωρίς να ακυρώνει τον εαυτό του/της. Στο ίδιο πλαίσιο, η Σ5 αναφέρεται στην εμπειρία της απαξίωσης μέσα σε σχέσεις καθοδήγησης, την οποία προσεγγίζει ως εμπειρία που μπορεί, υπό προϋποθέσεις, να αναπλαισιωθεί:

«Μόνο αν το γουστάρεις πάρα πολύ [το θέατρο] μπορείς να φας αυτή την απαξίωση [από κάποιον ιεραρχικά ανώτερο], [...] πρέπει δηλαδή να έχεις αυτή

την τεράστια επιθυμία που να μη θίγεται το εγώ σου, [...] να μην το εισπράττεις αυτό ως απαξία. Να το εισπράττεις ως [...] ευκαιρία για βελτίωση» (Σ5).

Η αναφορά αυτή χρειάζεται να αναγνωστεί με προσοχή. Δεν δικαιολογεί την απαξίωση ούτε την παρουσιάζει ως αναγκαία συνθήκη μάθησης. Αντίθετα, δείχνει ότι κάποιοι/ες ηθοποιοί, μέσα από την επαγγελματική τους πορεία, αναπτύσσουν τρόπους να διαχειρίζονται δύσκολες ή τραυματικές μορφές καθοδήγησης, επιχειρώντας να διακρίνουν τι μπορεί να αξιοποιηθεί και τι πρέπει να απορριφθεί. Η δυνατότητα αυτή προϋποθέτει ωριμότητα, εσωτερική αντοχή και ικανότητα οριοθέτησης, στοιχεία που συνδέονται με τη σταδιακή διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας.

Ταυτόχρονα, οι συμμετέχοντες/ουσες αναγνωρίζουν ότι οι επαγγελματικές σχέσεις μπορούν να συμβάλουν όχι μόνο στην τεχνική ή καλλιτεχνική εξέλιξη, αλλά και στη διαμόρφωση της επαγγελματικής ταυτότητας. Μέσα από συνεργασίες, συγκρούσεις, απογοητεύσεις, εμπιστοσύνη, στήριξη ή αναγνώριση, ο/η ηθοποιός διαμορφώνει σταδιακά την αντίληψή του/της για το επάγγελμα, για τη θέση του/της μέσα σε αυτό και για τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να εργάζεται. Η επαγγελματική ταυτότητα, επομένως, δεν συγκροτείται μόνο μέσα από την ατομική πορεία ή την αισθητική εμπειρία, αλλά και μέσα από τις σχέσεις και τις συνθήκες που πλαισιώνουν την καλλιτεχνική πράξη.

Συνολικά, τα ευρήματα ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα δείχνουν ότι το θεατρικό και εργασιακό περιβάλλον αποτελεί κρίσιμο πεδίο μάθησης για τους/τις επαγγελματίες ηθοποιούς. Οι συνεργασίες με σκηνοθέτες/τριες και συναδέλφους, το κλίμα της ομάδας, η ύπαρξη ή απουσία ασφάλειας, οι συνθήκες επικοινωνίας, οι συγκρούσεις, οι σχέσεις εξουσίας και η δυνατότητα οριοθέτησης επηρεάζουν άμεσα τη μαθησιακή και αναστοχαστική πορεία των ηθοποιών. Το εργασιακό περιβάλλον μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος υποστήριξης, δημιουργικού ρίσκου και επαγγελματικής εξέλιξης, αλλά και ως χώρος περιορισμού, πίεσης ή αναστολής της μάθησης. Επομένως, η δυνατότητα εκδήλωσης μαθησιακών ή εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις σχέσεις και τις συνθήκες μέσα στις οποίες η θεατρική πράξη λαμβάνει χώρα.

5.6 Συνοπτική σύνθεση των ευρημάτων

Η παρουσίαση των ευρημάτων ανέδειξε ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών συγκροτείται ως σύνθετο πεδίο μάθησης, στο οποίο διασταυρώνονται η θεατρική πράξη, η αισθητική εμπειρία, οι επαγγελματικές σχέσεις, οι συνθήκες εργασίας και οι διαδικασίες αναστοχασμού. Τα ποσοτικά και ποιοτικά δεδομένα συγκλίνουν ως προς τη διαπίστωση ότι οι ηθοποιοί δεν αντιλαμβάνονται τη μάθηση ως διαδικασία που περιορίζεται στην αρχική τους εκπαίδευση, αλλά ως συνεχή διεργασία που εκτείνεται σε όλη την επαγγελματική και καλλιτεχνική τους πορεία.

Ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, τα ευρήματα έδειξαν ότι οι εμπειρίες της πρόβας, της παράστασης, της σχέσης με τον ρόλο, της συνεργασίας, της επιτυχίας, της αποτυχίας, της απόρριψης και της αναγνώρισης αναγνωρίζονται από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ως σημαντικές πηγές μάθησης. Η μάθηση αυτή εμφανίζεται κυρίως ως βιωματική, άτυπη, κοινωνική και αναστοχαστική, καθώς προκύπτει μέσα από την ίδια την επαγγελματική πράξη και τις εμπειρίες που αυτή παράγει.

Ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, η αισθητική εμπειρία αναδείχθηκε ως κεντρικό πεδίο νοηματοδότησης και πιθανής μετατόπισης αντιλήψεων, στάσεων και

επαγγελματικών νοημάτων. Η επαφή με το δραματικό κείμενο, τον ρόλο, το σώμα, τη φωνή, τη σκηνική σύνθεση και το κοινό φαίνεται να συμβάλλει στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας των ηθοποιών. Ωστόσο, τα δεδομένα δεν οδηγούν στο συμπέρασμα ότι κάθε αισθητική εμπειρία παράγει αυτομάτως μετασχηματισμό. Αντίθετα, αναδεικνύουν ενδείξεις εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών, οι οποίες εξαρτώνται από τον βαθμό αναστοχαστικής επεξεργασίας, το προσωπικό και επαγγελματικό πλαίσιο και τις συνθήκες μέσα στις οποίες βιώνεται η θεατρική εμπειρία.

Ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, οι επαγγελματικές σχέσεις και το εργασιακό περιβάλλον αναδείχθηκαν ως καθοριστικοί παράγοντες της μαθησιακής πορείας των ηθοποιών. Οι συνεργασίες με σκηνοθέτες/τριες και συναδέλφους, η ύπαρξη ασφαλούς και υποστηρικτικού περιβάλλοντος, η ποιότητα της επικοινωνίας, οι σχέσεις εξουσίας, οι συγκρούσεις και η δυνατότητα οριοθέτησης επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί βιώνουν, ερμηνεύουν και αξιοποιούν τις επαγγελματικές τους εμπειρίες. Το θεατρικό περιβάλλον μπορεί, επομένως, να λειτουργήσει άλλοτε ως χώρος μάθησης, δημιουργικού ρίσκου και εξέλιξης και άλλοτε ως πλαίσιο πίεσης, περιορισμού ή αναστολής της αναστοχαστικής διεργασίας.

Συνολικά, τα ευρήματα της έρευνας δείχνουν ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να προσεγγιστεί ως πεδίο διά βίου, βιωματικής και άτυπης μάθησης, με σαφή αναστοχαστική και εν δυνάμει μετασχηματιστική δυναμική. Η δυναμική αυτή δεν προκύπτει αυτόματα από την καλλιτεχνική πράξη, αλλά διαμορφώνεται από τη σχέση ανάμεσα στην εμπειρία, την αισθητική εμπλοκή, τις επαγγελματικές σχέσεις, τις κρίσιμες εμπειρίες και την ικανότητα του/της ηθοποιού να νοηματοδοτεί αναδρομικά την πορεία του/της. Η θεωρητική ερμηνεία των παραπάνω ευρημάτων και η σύνδεσή τους με τη βιβλιογραφία της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, της μετασχηματίζουσας μάθησης και της αισθητικής εμπειρίας ακολουθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Κεφάλαιο 6 Συζήτηση και συμπεράσματα

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρείται η ερμηνευτική και κριτική σύνθεση των ευρημάτων της έρευνας, όπως αυτά παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η συζήτηση οργανώνεται με βάση τα ερευνητικά ερωτήματα και συνδέει τα ποσοτικά και ποιοτικά δεδομένα με το θεωρητικό πλαίσιο της διά βίου, άτυπης, βιωματικής και μετασχηματίζουσας μάθησης, καθώς και με την έννοια της αισθητικής εμπειρίας στην Εκπαίδευση Ενηλίκων. Αρχικά συζητούνται τα ευρήματα που αφορούν την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης, τη συμβολή της αισθητικής εμπειρίας σε αναστοχαστικές και εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες, καθώς και τον ρόλο των επαγγελματικών σχέσεων και του εργασιακού περιβάλλοντος. Στη συνέχεια παρουσιάζονται συνοπτικά τα συμπεράσματα της έρευνας, με έμφαση στη συμβολή τους στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, και ακολουθεί αναφορά στους περιορισμούς, στην εγκυρότητα και στην αξιοπιστία της ερευνητικής διαδικασίας. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.

6.1 Συζήτηση των ευρημάτων

Στο παρόν υποκεφάλαιο συζητούνται τα ευρήματα της έρευνας σε συνάρτηση με τα ερευνητικά ερωτήματα, το θεωρητικό πλαίσιο και τη συναφή βιβλιογραφία. Η συζήτηση δεν αποσκοπεί στην επανάληψη των αποτελεσμάτων που παρουσιάστηκαν στο Κεφάλαιο 5, αλλά στην ερμηνευτική και κριτική επεξεργασία τους. Ειδικότερα, εξετάζεται α) κατά πόσο η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να προσεγγιστεί ως πεδίο διά βίου, άτυπης και βιωματικής μάθησης, β) με ποιους τρόπους η αισθητική εμπειρία συνδέεται με αναστοχαστικές και εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες, καθώς και γ) πώς οι επαγγελματικές σχέσεις και το εργασιακό περιβάλλον διευκολύνουν ή περιορίζουν τις μαθησιακές και μετασχηματιστικές δυνατότητες της θεατρικής εμπειρίας. Κεντρική θέση της συζήτησης είναι ότι τα δεδομένα δεν τεκμηριώνουν έναν αυτόματο ή καθολικό μετασχηματισμό των ηθοποιών, αλλά αναδεικνύουν μια σύνθετη επαγγελματική και καλλιτεχνική διαδρομή, μέσα στην οποία η μάθηση, ο αναστοχασμός, η αισθητική εμπλοκή και η επαγγελματική ταυτότητα αλληλοσυνδέονται.

6.1.1 Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο διά βίου, άτυπης και βιωματικής μάθησης

Το πρώτο ερευνητικό ερώτημα διερεύνησε ποιες εμπειρίες από τη θεατρική πρακτική και τη συνολική επαγγελματική διαδρομή αναγνωρίζονται από τους/τις ηθοποιούς ως μαθησιακές και ποια χαρακτηριστικά προσλαμβάνει αυτή η μάθηση. Τα ευρήματα του Κεφαλαίου 5 έδειξαν ότι η μεγάλη πλειονότητα των συμμετεχόντων/ουσών αντιλαμβάνεται την επαγγελματική πορεία ως συνεχή μαθησιακή διαδικασία, εύρημα βαρύνουσας σημασίας, καθώς μετατοπίζει την κατανόηση της μάθησης των ηθοποιών πέρα από το στενό πλαίσιο της αρχικής εκπαίδευσης ή της φοίτησης σε δραματική σχολή και την τοποθετεί στο σύνολο της επαγγελματικής τους διαδρομής.

Η διαπίστωση αυτή συνδέεται άμεσα με τη θεωρητική προσέγγιση της διά βίου μάθησης, σύμφωνα με την οποία η μάθηση δεν περιορίζεται σε θεσμοθετημένα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα, αλλά εκτείνεται σε όλη τη διάρκεια της ζωής και διαμορφώνεται μέσα από εμπειρίες, κοινωνικές σχέσεις, μεταβάσεις και διαδικασίες νοηματοδότησης (Jarvis, 2022· Illeris, 2016). Στην περίπτωση των ηθοποιών, η διά

βίου μάθηση δεν εμφανίζεται κυρίως ως οργανωμένη επιμόρφωση ή ως συσσώρευση πρόσθετων δεξιοτήτων, αλλά ως διαρκής εμπλοκή με νέες καλλιτεχνικές, σωματικές, συναισθηματικές, κοινωνικές και επαγγελματικές συνθήκες. Κάθε ρόλος, κάθε πρόβα, κάθε συνεργασία, κάθε παράσταση, κάθε επιτυχία ή δυσκολία μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή επανεξέτασης, προσαρμογής και επαγγελματικής αυτοκατανόησης.

Η μάθηση που αναδείχθηκε από τα δεδομένα φέρει έντονα στοιχεία άτυπης μάθησης. Δεν οργανώνεται απαραίτητα με σαφείς εκπαιδευτικούς στόχους, δεν πιστοποιείται θεσμικά και δεν πραγματοποιείται πάντοτε με συνειδητή πρόθεση. Αντίθετα, αναδύεται μέσα από τη συμμετοχή στην επαγγελματική πράξη, την παρατήρηση, την επανάληψη, τη δοκιμή, την αποτυχία, την ανατροφοδότηση και τη συμβίωση μέσα σε καλλιτεχνικές ομάδες. Με αυτή την έννοια, συνομιλεί με την κλασική διάκριση της άτυπης μάθησης ως μάθησης που δεν εντάσσεται αναγκαστικά σε τυπικές εκπαιδευτικές δομές, αλλά παράγεται μέσα στην καθημερινή εμπειρία και δράση (Coombs & Ahmed, 1974). Στο θέατρο, η άτυπη μάθηση αποκτά ιδιαίτερη ένταση, επειδή το αντικείμενο της εργασίας δεν είναι εξωτερικό προς το υποκείμενο, αλλά συνδέεται με το σώμα, τη φωνή, το συναίσθημα, τη μνήμη, τη φαντασία και την προσωπική διαθεσιμότητα του/της ηθοποιού.

Η οπτική του Illeris είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την ερμηνεία αυτής της πολυπλοκότητας, καθώς η μάθηση προσεγγίζεται ως διεργασία που περιλαμβάνει γνωστικές, συναισθηματικές και κοινωνικές διαστάσεις (Illeris, 2016). Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας δείχνουν ότι η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών δεν είναι μόνο τεχνική. Αφορά βεβαίως δεξιότητες, υποκριτικά εργαλεία, σωματική πειθαρχία και ερμηνευτική ικανότητα. Ταυτόχρονα, όμως, αφορά συναισθηματική αντοχή, κατανόηση ανθρώπινων συμπεριφορών, σχέση με την αποδοχή και την απόρριψη, προσαρμογή σε εναλλασσόμενα περιβάλλοντα συνεργασίας και σταδιακή διαμόρφωση επαγγελματικής ταυτότητας.

Στο σημείο αυτό, η έννοια της βιογραφικής μάθησης προσφέρει ένα ακόμη πιο κατάλληλο ερμηνευτικό εργαλείο για την κατανόηση των ευρημάτων. Ο Alheit (2009) υποστηρίζει ότι η μάθηση των ενηλίκων δεν περιορίζεται στην απόκτηση γνώσεων ή δεξιοτήτων, αλλά συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα ερμηνεύουν, ανασυνθέτουν και επανανοηματοδοτούν τη βιογραφική τους διαδρομή. Η βιογραφική μάθηση προκύπτει όταν οι εμπειρίες εντάσσονται σε μια ευρύτερη αφήγηση ζωής και συμβάλλουν στην κατανόηση του εαυτού και της σχέσης του με τον κόσμο. Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας δείχνουν ότι οι ηθοποιοί δεν περιγράφουν απλώς επαγγελματικά γεγονότα, αλλά οργανώνουν τις εμπειρίες τους σε αφηγήσεις που συνδέουν το παρελθόν με το παρόν, την καλλιτεχνική πράξη με την προσωπική εξέλιξη και την επαγγελματική πορεία με τη διαμόρφωση της ταυτότητάς τους.

Χαρακτηριστική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η μαρτυρία του Σ3, όπου η μάθηση μέσα από το θέατρο δεν περιγράφεται ως απλή συσσώρευση εμπειριών ή μεμονωμένη απόκτηση τεχνικών δεξιοτήτων, αλλά ως ευρύτερη μορφωτική και βιογραφική διαμόρφωση:

«Το θέατρο με μόρφωσε και με διαμόρφωσε. Εάν το αντιμετωπίσεις με φιλότιμο και με όρεξη θα σε αναγκάσει να μορφωθείς, να διαβάσεις. Αλλιώς δεν μπορείς να προχωρήσεις. Θα σε αναγκάσει να αισθανθείς, σου γυμνάζει το αίσθημα, την ενσυναίσθηση. [...] Έγινα πλουσιότερος σε μόρφωση, σε γνώσεις, σε συναίσθημα, σε παρατήρηση, σε φαντασία, σε ψυχολογία, σε πολιτική, σε κοινωνιολογία...».

Η διατύπωση αυτή αποδεικνύει την άμεση συνομιλία με την έννοια της βιογραφικής μάθησης, καθώς δείχνει ότι η μάθηση του/της ηθοποιού δεν περιορίζεται στο επαγγελματικό πεδίο με τη στενή έννοια, αλλά εγγράφεται στη συνολική συγκρότηση του υποκειμένου. Παράλληλα, αναδεικνύει τη θεατρική επαγγελματική πορεία ως ευρύ πεδίο μορφωτικής συγκρότησης. Η μάθηση δεν περιορίζεται στην τεχνική κατάκτηση της υποκριτικής, αλλά επεκτείνεται στη γνωστική, συναισθηματική, αισθητική και κοινωνική καλλιέργεια του/της ηθοποιού. Η διατύπωση «με μόρφωσε και με διαμόρφωσε» δηλώνει ότι το θέατρο λειτουργεί όχι μόνο ως επάγγελμα, αλλά και ως περιβάλλον βιογραφικής επεξεργασίας και προσωπικής αυτοδιαμόρφωσης, πέρα από επαγγελματικής. Με αυτή την έννοια, η επαγγελματική πορεία δεν λειτουργεί μόνο ως πεδίο άτυπης και βιωματικής μάθησης, αλλά και ως πεδίο βιογραφικής μάθησης, μέσα από το οποίο οι συμμετέχοντες/ουσες επαναπροσδιορίζουν διαρκώς το νόημα των εμπειριών τους. Εδώ η μάθηση εμφανίζεται ως διαδικασία που συνδέει τη γνώση με το βίωμα, την καλλιτεχνική πράξη με την προσωπική κατανόηση και την επαγγελματική εμπειρία με την ευρύτερη συγκρότηση του υποκειμένου.

Η βιογραφική διάσταση της μάθησης συνδέεται και με τις προσεγγίσεις του Τσιώλη (2006, 2010), σύμφωνα με τις οποίες οι αφηγήσεις ζωής επιτρέπουν να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα άτομα συνδέουν εμπειρίες, γεγονότα και μεταβάσεις σε ένα συνεκτικό ή και αντιφατικό σχήμα νοηματοδότησης. Οι ηθοποιοί που συμμετείχαν στην έρευνα δεν περιγράφουν μόνο τι έκαναν επαγγελματικά, αλλά πώς η επαγγελματική τους πορεία τους/τις άλλαξε, τους/τις εκπαίδευσε, τους/τις δυσκόλεψε, τους/τις διέυρνε ή τους/τις οδήγησε σε αναθεώρηση. Η επαγγελματική πορεία αποκτά, επομένως, χαρακτήρα μαθησιακής βιογραφίας.

Αυτή η οπτική συνομιλεί και με τη θεωρία του Jarvis, σύμφωνα με την οποία η μάθηση συνδέεται με την προσπάθεια του ατόμου να δώσει νόημα σε εμπειρίες που συναντά στον κοινωνικό του κόσμο (Jarvis, 2022). Για τους/τις ηθοποιούς, ο κοινωνικός αυτός κόσμος είναι ταυτόχρονα καλλιτεχνικός, εργασιακός και βιογραφικός. Η εμπειρία ενός ρόλου, η συμμετοχή σε μια ομάδα, η επαφή με το κοινό ή η διαχείριση μιας αποτυχίας δεν αποτελούν απλώς επαγγελματικά περιστατικά, αλλά γεγονότα που μπορούν να ενταχθούν στη βιογραφική αφήγηση του/της ηθοποιού και να αποκτήσουν νόημα εκ των υστέρων.

Στη μαρτυρία του Σ1, η θεατρική πράξη συνδέεται με μια διαρκή δυνατότητα αναθεώρησης και αναστοχασμού:

«Στο θέατρο τουλάχιστον συμβαίνει διαρκώς ένας αναστοχασμός, αναθεωρείς συνέχεια πράγματα. Λες κάτι και αμέσως λες ότι μπορεί και να μην είναι. Την ώρα που το λες το αμφισβητείς κιόλας. Κι αυτό είναι ένα μέρος πολύ δημιουργικό στην πορεία μας».

Η παραπάνω μαρτυρία αναδεικνύει μια μορφή μάθησης που δεν είναι σταθερή, γραμμική ή οριστική. Αντίθετα, εμφανίζεται ως διαρκής κίνηση ανάμεσα στη δοκιμή, την αμφισβήτηση, την αναθεώρηση και την εκ νέου κατανόηση, προσομοιάζοντας έντονα στον κύκλο μάθησης του Kolb (1984). Το θέατρο, ως επαγγελματική πρακτική, φαίνεται να παράγει ένα περιβάλλον όπου η βεβαιότητα αποσταθεροποιείται και η δράση συνοδεύεται από συνεχή εσωτερική επεξεργασία. Αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά μετασχηματισμό με την ισχυρή έννοια της αλλαγής πλαισίων αναφοράς. Σημαίνει, όμως, ότι η επαγγελματική πράξη των ηθοποιών δημιουργεί συστηματικές συνθήκες αναστοχαστικής μάθησης.

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να διακριθεί η διά βίου μάθηση από τη μετασχηματίζουσα μάθηση. Τα ευρήματα δείχνουν με μεγάλη σαφήνεια ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών είναι μαθησιακή. Δεν συνεπάγεται, όμως, ότι κάθε μαθησιακή εμπειρία είναι και μετασχηματιστική. Η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης εστιάζει στη βαθύτερη αναθεώρηση παραδοχών, νοητικών σχημάτων και πλαισίων αναφοράς (Mezirow, 2007, 2022). Επομένως, η συσσώρευση εμπειρίας, η επαγγελματική βελτίωση ή η ανάπτυξη τεχνικής επάρκειας δεν αρκούν από μόνες τους για να τεκμηριώσουν μετασχηματισμό. Στην παρούσα έρευνα, τα δεδομένα δείχνουν κυρίως μια σταθερή διά βίου και βιωματική μαθησιακή δυνατότητα, μέσα στην οποία ορισμένες εμπειρίες ενδέχεται να αποκτούν βαθύτερη μετασχηματιστική σημασία ή δυναμική.

Η διάκριση αυτή είναι ουσιώδης για την ερμηνεία των ευρημάτων. Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να ιδωθεί ως πεδίο μάθησης, επειδή παράγει διαρκώς νέες εμπειρίες, απαιτεί προσαρμογή, ενεργοποιεί αναστοχασμό και συμβάλλει στη διαμόρφωση επαγγελματικής ταυτότητας. Ωστόσο, η μετασχηματιστική διάσταση δεν πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη. Αναδύεται μόνο όταν η εμπειρία οδηγεί σε ουσιαστικότερη και βαθύτερη αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο ο/η ηθοποιός κατανοεί τον εαυτό του/της, την τέχνη του/της, τις σχέσεις του/της ή τα όρια του επαγγέλματος και όταν η πορεία προς αυτή την αλλαγή ενέχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Με άλλα λόγια, τα ευρήματα τεκμηριώνουν ισχυρά τη διά βίου και άτυπη μάθηση, ενώ για τη μετασχηματίζουσα μάθηση αναδεικνύουν κυρίως ενδείξεις και δυνατότητες.

Επιπλέον, η επαγγελματική μάθηση των ηθοποιών φαίνεται να έχει έντονο αυτοκατευθυνόμενο χαρακτήρα. Ο/η ηθοποιός δεν περιμένει πάντοτε την οργανωμένη διδασκαλία για να εξελιχθεί, αλλά αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στην επαγγελματική του/της αυτοδιαμόρφωση. Η επιλογή ρόλων, η εκ νέου μελέτη παλαιότερων παραστάσεων και ρόλων, η παρατήρηση συναδέλφων, η διδασκαλία, η άσκηση, η επιστροφή σε παλιά κείμενα και η αναζήτηση νέων εργαλείων συνιστούν μορφές επαγγελματικής αυτοκατεύθυνσης. Αυτή η διάσταση συνδέεται με την ανδραγωγική προσέγγιση του Knowles, σύμφωνα με την οποία οι ενήλικοι εκπαιδευόμενοι διαθέτουν εμπειρίες, ανάγκη αυτονομίας και ενεργό ρόλο στη μαθησιακή τους πορεία (Knowles, 1975).

Η μαρτυρία του Σ6 φωτίζει αυτή την αυτοκατευθυνόμενη διάσταση της μάθησης, όταν αναφέρεται στην επιστροφή σε παλαιότερα κείμενα και στην άσκηση αυτοκριτικής:

«Κατά διαστήματα επιλέγω από παλιές μου παραστάσεις κείμενα και φράσεις που τις έλεγα και είχαν απήχηση [...]. Λέω: Δεν το έλεγα καλά τότε. Τώρα το λέω καλύτερα. Τώρα δεν το λέω καλά. Το έλεγα τότε καλύτερα. Κάνω κριτική στον εαυτό μου. Αυτολογοκρίνομαι σε αυτό. Με τα παλιά μου κείμενα. Με τα παλιά που βλέπω. Και ασκώμαι».

Το απόσπασμα αυτό δεν παρουσιάζει τη μάθηση ως εξωτερικά επιβαλλόμενη διαδικασία, αλλά ως εσωτερική επαγγελματική πρακτική. Ο/η ηθοποιός επιστρέφει στο υλικό του/της, συγκρίνει χρονικές στιγμές της ερμηνευτικής του/της πορείας, αξιολογεί τον εαυτό του/της και ανανεώνει τη σχέση του/της με το παρελθόν της επαγγελματικής του/της πράξης. Η μάθηση, εδώ, αποκτά χαρακτήρα αυτοπαρατήρησης και συνεχούς άσκησης. Δεν αφορά μόνο την απόκτηση νέων γνώσεων, αλλά και την αναστοχαστική επανεπεξεργασία προηγούμενων εμπειριών.

Η ερμηνεία των παραπάνω ευρημάτων χρειάζεται να συσχετιστεί και με επιμέρους χαρακτηριστικά του δείγματος. Η συγκριτική επισκόπηση των ποσοτικών δεδομένων δείχνει ότι η μαθησιακή διάσταση της επαγγελματικής πορείας αναγνωρίζεται σε υψηλό βαθμό από το σύνολο σχεδόν των συμμετεχόντων/ουσών, ανεξάρτητα από φύλο ή μορφή θεατρικής εκπαίδευσης. Ωστόσο, ορισμένες διαφοροποιήσεις παρουσιάζουν ερμηνευτικό ενδιαφέρον. Ιδίως οι συμμετέχοντες/ουσες με 11–20 έτη επαγγελματικής εμπειρίας εμφανίζουν ενισχυμένη συμφωνία σε ερωτήσεις που αφορούν την αλλαγή επαγγελματικών στάσεων και την αναθεώρηση του τι θεωρείται σωστό ή αποδεκτό στο επάγγελμα. Το στοιχείο αυτό μπορεί να συσχετιστεί με τη θεωρητική θέση ότι ο κριτικός στοχασμός και η κριτική διερεύνηση παραδοχών αποτελούν κατεξοχήν χαρακτηριστικά του τέλους της πρώιμης ενηλικιότητας και της μέσης ενηλικιότητας και αναπτύσσονται σταδιακά μέσα από την εμπειρία, την εκπαίδευση και την επεξεργασία σύνθετων καταστάσεων (Erikson, 1975· Kitchener & King, 1990, όπ. αναφ. στο Mezriow, 2022). Με αυτή την έννοια, η ενδιάμεση φάση της επαγγελματικής πορείας, όπου ο/η ηθοποιός έχει ήδη συσσωρεύσει σημαντικό βιωματικό υλικό αλλά εξακολουθεί να βρίσκεται ενεργά εκτεθειμένος/η σε επιλογές, κρίσεις και επαγγελματικές μεταβάσεις, φαίνεται να αποτελεί γόνιμο πεδίο αναστοχασμού και επαναπροσδιορισμού.

Η παραπάνω διαπίστωση δεν πρέπει να διαβαστεί μηχανιστικά, σαν να υπάρχει συγκεκριμένη ηλικία ή συγκεκριμένος αριθμός ετών εμπειρίας που οδηγεί αναγκαστικά σε μετασχηματισμό. Αντίθετα, δείχνει ότι η επαγγελματική ωρίμανση των ηθοποιών συνδέεται με τη συσσώρευση εμπειριών, την επαφή με κρίσιμες ή αποσταθεροποιητικές καταστάσεις και τη σταδιακή δυνατότητα κριτικής αποτίμησης της πορείας τους. Στην προοπτική αυτή, ο μετασχηματισμός δεν είναι απλώς αποτέλεσμα ηλικίας, αλλά σύζευξη της ηλικίας με την εμπειρία, τον αναστοχασμό και τη δυνατότητα του ενήλικου υποκειμένου να επανεξετάζει τις παραδοχές του. Η παρούσα έρευνα δείχνει, συνεπώς, ότι η διά βίου μάθηση των ηθοποιών δεν εξαντλείται στην αρχική ένταξη στο επάγγελμα ούτε στην απλή συσσώρευση ετών εργασίας, αλλά ενδέχεται να ενεργοποιείται ιδιαίτερα σε φάσεις επαγγελματικής ωρίμανσης, όπου η εμπειρία αρχίζει να οργανώνεται αναστοχαστικά και να αποκτά βιογραφικό νόημα.

Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι οι συμμετέχοντες/ουσες που δηλώνουν και την εκπαίδευση ή διδασκαλία ως πεδίο απασχόλησης εμφανίζουν ενισχυμένη συμφωνία σε ερωτήσεις που συνδέονται με τον αναστοχασμό, την επαγγελματική αυτοκατανόηση και την αλλαγή στάσεων. Το στοιχείο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της διπλής ιδιότητας του/της ηθοποιού-εκπαιδευτή/τριας: η διδασκαλία δεν λειτουργεί μόνο ως μεταβίβαση γνώσεων προς άλλους/ες, αλλά και ως διαδικασία επανεπεξεργασίας της ίδιας της επαγγελματικής εμπειρίας. Όταν ο/η ηθοποιός καλείται να διδάξει, να εξηγήσει, να οργανώσει και να μετατρέψει τη βιωμένη πρακτική σε μαθησιακό υλικό, ενεργοποιεί αναστοχαστικές διεργασίες που ενδέχεται να ενισχύουν τη δική του/της αυτοκατανόηση. Έτσι, η διδασκαλία μπορεί να λειτουργήσει ως δεύτερο επίπεδο μάθησης, μέσα από το οποίο η καλλιτεχνική εμπειρία επανερμηνεύεται και αποκτά πιο συνειδητή μορφή.

Συνολικά, η συζήτηση του πρώτου ερευνητικού ερωτήματος δείχνει ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να ερμηνευθεί ως πεδίο διά βίου, άτυπης, βιωματικής και αυτοκατευθυνόμενης μάθησης. Η μάθηση αυτή είναι ενσωματωμένη στην ίδια την επαγγελματική πράξη και συγκροτείται μέσα από το σώμα, τη φωνή, τον ρόλο, την πρόβα, την παράσταση, τη συνεργασία, την αποτυχία, την επιτυχία και την

αναστοχαστική επεξεργασία της εμπειρίας. Η συμβολή του ευρήματος στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων έγκειται στο ότι αναδεικνύει τον/την επαγγελματία ηθοποιό ως ενήλικο υποκείμενο μάθησης, του οποίου η επαγγελματική ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από συνεχείς, άτυπες και βιωματικές μαθησιακές διεργασίες. Παράλληλα, το εύρημα προετοιμάζει τη συζήτηση του δεύτερου ερευνητικού ερωτήματος, καθώς η αισθητική εμπειρία φαίνεται να αποτελεί έναν από τους βασικούς μηχανισμούς μέσα από τους οποίους αυτή η μαθησιακή πορεία αποκτά βαθύτερο αναστοχαστικό και ενδεχομένως μετασχηματιστικό χαρακτήρα.

6.1.2 Η αισθητική εμπειρία ως πεδίο αναστοχασμού, νοηματοδότησης και εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών

Το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται τη συμβολή της αισθητικής εμπειρίας στην προσωπική και επαγγελματική τους εξέλιξη, καθώς και το κατά πόσο η εμπλοκή με ρόλους, θεατρικά κείμενα, παραστάσεις και σκηνικές διαδικασίες μπορεί να συνδεθεί με εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες. Τα ευρήματα που παρουσιάστηκαν στο Κεφάλαιο 5 ανέδειξαν ότι η αισθητική εμπειρία δεν βιώνεται από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ως εξωτερικό ή δευτερεύον στοιχείο της επαγγελματικής τους πορείας, αλλά ως ουσιαστικό πεδίο μάθησης, νοηματοδότησης, αυτοπαρατήρησης και επαγγελματικής αυτοδιαμόρφωσης. Η επαφή με το δραματικό κείμενο, η ενσώματη προσέγγιση του ρόλου, η σκηνική έκθεση, η σχέση με το κοινό, η αισθητική σύνθεση της παράστασης και η επανειλημμένη συνάντηση με διαφορετικές ανθρώπινες καταστάσεις φαίνεται ότι συγκροτούν ένα σύνθετο πεδίο εμπειρίας, το οποίο μπορεί να ενεργοποιήσει αναστοχαστικές και, υπό προϋποθέσεις, μετασχηματιστικές διεργασίες.

Η ερμηνεία αυτή στηρίζεται και στα ποσοτικά ευρήματα, τα οποία έδειξαν υψηλά επίπεδα συμφωνίας ως προς τις βασικές διαστάσεις της αισθητικής εμπειρίας: την επαφή με σημαντικά δραματικά κείμενα, τους ρόλους που φέρνουν τον/την ηθοποιό αντιμέτωπο/η με ηθικά ή υπαρξιακά ερωτήματα, τη σχέση με το κοινό και τη σκηνική σύνθεση. Τα ευρήματα αυτά δείχνουν ότι η αισθητική εμπειρία δεν αποτελεί περιφερειακή διάσταση της επαγγελματικής πορείας, αλλά αναγνωρίζεται από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ως κεντρικό πεδίο νοηματοδότησης, μάθησης και επαγγελματικής αυτοδιαμόρφωσης.

Η στήριξη του εν λόγω ευρήματος βασίζεται στην έννοια της αισθητικής εμπειρίας, όπως αυτή έχει αναπτυχθεί στη φιλοσοφία της εκπαίδευσης και στην Εκπαίδευση Ενηλίκων. Ο Dewey (2005) προσεγγίζει την αισθητική εμπειρία όχι ως απλή πρόσληψη ενός έργου τέχνης, αλλά ως ολοκληρωμένη εμπειρία, στην οποία το υποκείμενο εμπλέκεται αισθητηριακά, συναισθηματικά, νοητικά και βιωματικά. Η αισθητική εμπειρία, επομένως, δεν αφορά μόνο αυτό που «βλέπει» ή «παρακολουθεί» κανείς, αλλά τον τρόπο με τον οποίο το έργο τέχνης οργανώνει την εμπειρία, κινητοποιεί το συναίσθημα, προκαλεί τη σκέψη και επιτρέπει νέες μορφές κατανόησης. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, αυτή η οπτική αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς οι ηθοποιοί δεν είναι απλώς θεατές της αισθητικής εμπειρίας, αλλά ενεργά υποκείμενα που τη συνδιαμορφώνουν μέσα από το σώμα, τη φωνή, τη φαντασία, τη μνήμη και την ερμηνευτική τους πράξη.

Η συμβολή του Κόκκου στην Εκπαίδευση Ενηλίκων είναι επίσης καθοριστική για την κατανόηση των ευρημάτων. Η αξιοποίηση της αισθητικής εμπειρίας στην Εκπαίδευση Ενηλίκων συνδέεται με τη δυνατότητα ενεργοποίησης του κριτικού στοχασμού,

διεύρυνσης της οπτικής των εκπαιδευομένων και επανεξέτασης παραδοχών μέσα από την επαφή με έργα τέχνης (Κόκκος, 2017, 2024). Ωστόσο, η παρούσα έρευνα διαφοροποιείται από ένα κλασικό εκπαιδευτικό πλαίσιο αξιοποίησης έργων τέχνης, καθώς εδώ η αισθητική εμπειρία δεν εισάγεται από έναν/μία εκπαιδευτή/τρια ως διδακτικό εργαλείο, αλλά αποτελεί τον ίδιο τον πυρήνα της επαγγελματικής πράξης των ηθοποιών. Το θέατρο λειτουργεί ταυτόχρονα ως καλλιτεχνικό αντικείμενο, εργασιακό περιβάλλον, ενσώματη πρακτική και πεδίο αυτογνωσίας. Γι' αυτό και η αισθητική εμπειρία των ηθοποιών δεν είναι περιστασιακή ή συμπληρωματική, αλλά διαρκής και επαναλαμβανόμενη.

Η σχέση της αισθητικής εμπειρίας με τις εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες χρειάζεται να αναγνωστεί σε συνάρτηση με την εκπαιδευτική και επαγγελματική διαδρομή των συμμετεχόντων/ουσών. Στο ποσοτικό δείγμα διαφαίνεται ότι οι απόφοιτοι/ες κρατικών δραματικών σχολών εμφανίζουν υψηλότερη συμφωνία σε ερωτήσεις που αφορούν τη συνάντηση με θεατρικούς χαρακτήρες, κείμενα και ρόλους που ενεργοποιούν ηθικά ή υπαρξιακά ερωτήματα. Παρότι το ερωτηματολόγιο δεν περιλαμβάνει άμεση μεταβλητή για το είδος των παραγωγών ή το ρεπερτόριο στο οποίο εργάστηκαν οι συμμετέχοντες/ουσες, η διαφοροποίηση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί σε σχέση με μια γνωστή πραγματικότητα του ελληνικού θεατρικού πεδίου: στις κρατικές δραματικές σχολές η εκπαίδευση είναι συνήθως περισσότερο συνδεδεμένη συστηματικά με το αρχαίο δράμα, το κλασικό ρεπερτόριο και τη μελέτη σύνθετων δραματουργικών κειμένων. Η επαφή αυτή μπορεί να καλλιεργεί από νωρίς έναν τρόπο εργασίας που ευνοεί τη βαθύτερη ανάλυση του ρόλου, την αισθητική πειθαρχία, τη δραματουργική κατανόηση και την αναστοχαστική επεξεργασία ηθικών ή υπαρξιακών ζητημάτων.

Το σημείο αυτό είναι σημαντικό, διότι δείχνει ότι η αισθητική εμπειρία δεν είναι ισότιμα διαθέσιμη σε όλους/ες με τους ίδιους όρους. Η δυνατότητα ενός/μιας ηθοποιού να εργαστεί σε απαιτητικά κείμενα, σύνθετους ρόλους και οργανωμένες καλλιτεχνικές διαδικασίες διαμεσολαβείται από την εκπαιδευτική του/της αφετηρία, τις επαγγελματικές ευκαιρίες και τη θέση του/της μέσα στο θεατρικό πεδίο. Έτσι, η εν δυνάμει μετασχηματιστική δυναμική της αισθητικής εμπειρίας δεν πρέπει να κατανοείται αφηρημένα, σαν να προκύπτει απλώς από την επαφή με το θέατρο γενικά. Αντίθετα, εξαρτάται και από το είδος της αισθητικής εμπλοκής: άλλο μαθησιακό και αναστοχαστικό βάθος μπορεί να προσφέρει η συστηματική εργασία πάνω σε αρχαίο ή κλασικό ρεπερτόριο, άλλο η συμμετοχή σε σύγχρονες εμπορικές παραγωγές και άλλο η επαναλαμβανόμενη έκθεση σε διαφορετικά επαγγελματικά περιβάλλοντα. Καμία από αυτές τις διαδρομές δεν πρέπει να αξιολογηθεί μονοσήμαντα ως ανώτερη ή κατώτερη· ωστόσο, οι όροι πρόσβασης σε σύνθετο αισθητικό και δραματουργικό υλικό επηρεάζουν τις δυνατότητες βαθύτερης νοηματοδότησης και αναστοχασμού, κάτι που επιβεβαιώνει τη θεωρία σχετικά με τη μετασχηματιστική υπεροχή των έργων υψηλής τέχνης έναντι των προϊόντων της «πολιτιστικής βιομηχανίας», όπως ορίζονται από τους εκπροσώπους της Σχολής της Φρανκφούρτης (Κόκκος, 2024).

Η επαφή με τα μεγάλα δραματικά κείμενα και τους σύνθετους ρόλους αναδείχθηκε από τις συνεντεύξεις ως ένας από τους σημαντικότερους φορείς αυτής της αισθητικής και μαθησιακής εμπλοκής. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Σ1:

«Όλα αυτά τα μεγάλα κείμενα που λέμε δεν τελειώνουν ποτέ. [...] Είναι πολύ σημαντικοί ρόλοι αυτοί και πολύ σημαντικά κείμενα· θέλοντας και μη σε

επηρεάζουν και σε αλλάζουν, ακόμα και σε επίπεδο που μπορεί να μην το συνειδητοποιείς. Να συμβαίνει δηλαδή και λίγο ερήμην σου αυτό» (Σ1).

Μια σύνθετη ερμηνεία αναδεικνύεται από αυτή τη μαρτυρία. Από τη μία πλευρά, επιβεβαιώνεται η δύναμη της αισθητικής εμπειρίας να επηρεάζει βαθιά τον/την ηθοποιό μέσα από τη μακρά επαφή με το κείμενο και τον ρόλο. Από την άλλη, εισάγεται μια σημαντική κριτική διάσταση: η αλλαγή που προκαλείται από την αισθητική εμπειρία δεν είναι πάντοτε άμεσα συνειδητή, ούτε απαραίτητα προϊόν συστηματικού κριτικού στοχασμού κατά τη στιγμή που συμβαίνει. Η φράση «να συμβαίνει και λίγο ερήμην σου» δείχνει ότι η αισθητική εμπειρία μπορεί αρχικά να λειτουργεί προ-αναστοχαστικά, στο επίπεδο της αίσθησης, της εντύπωσης, της σωματικής μνήμης και της εσωτερικής μετατόπισης. Για να νοηθεί, όμως, ως μετασχηματίζουσα μάθηση με τη θεωρητική έννοια του όρου κατά Mezirow (2007, 2022), χρειάζεται στη συνέχεια να αναδυθεί σε επίπεδο συνειδητής επεξεργασίας, κριτικού στοχασμού και επανανοηματοδότησης.

Η διάκριση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική για την παρούσα έρευνα. Η θεωρία του Mezirow δεν ταυτίζει τη μετασχηματίζουσα μάθηση με κάθε μορφή έντονης εμπειρίας, αλλά τη συνδέει με την κριτική διερεύνηση παραδοχών και με την πιθανή αλλαγή πλαισίων αναφοράς (Mezirow, ό.π.). Συνεπώς, η αισθητική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία μετασχηματιστικής διεργασίας, δεν αποτελεί όμως από μόνη της επαρκή συνθήκη μετασχηματισμού. Ένας ρόλος μπορεί να συγκινήσει, να δυσκολέψει, να ενεργοποιήσει τη φαντασία ή να αφήσει ισχυρό αποτύπωμα στον/στην ηθοποιό. Η μετασχηματιστική δυναμική αναδύεται όταν η εμπειρία αυτή οδηγεί σε επανεξέταση του τρόπου με τον οποίο ο/η ηθοποιός κατανοεί τον εαυτό του/της, τους άλλους, την τέχνη του/της ή τον κόσμο. Η αισθητική εμπειρία στο θέατρο φαίνεται, επίσης, να λειτουργεί ως πεδίο ηθικής και υπαρξιακής διερεύνησης. Η ενσάρκωση ενός ρόλου δεν σημαίνει απλή αναπαράσταση μιας συμπεριφοράς, αλλά προσέγγιση ενός άλλου τρόπου ύπαρξης, σκέψης και δράσης. Αυτό αναδεικνύεται χαρακτηριστικά στη συνέντευξη του Σ3, όταν αναφέρεται στην επιλογή ενός αρνητικού χαρακτήρα:

«Επέλεξα να κάνω τον κακό, τον αρνητικό χαρακτήρα, αυτόν που δημιουργεί [...] το πρόβλημα, αυτόν που οδηγεί μία κοπέλα στον θάνατο και στην καταστροφή, στην αυτοκτονία. Ακριβώς γιατί ήθελα να πλησιάσω [...] την ψυχολογία του κακού [...] για να δω ακριβώς τι υποστηρίζει και γιατί» (Σ3).

Το απόσπασμα αυτό μαρτυρά ότι η αισθητική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως άσκηση κατανόησης της ετερότητας. Ο/η ηθοποιός δεν προσεγγίζει τον ρόλο μόνο τεχνικά, αλλά επιχειρεί να κατανοήσει τη λογική, τα κίνητρα και την εσωτερική συνοχή ενός χαρακτήρα που ενδέχεται να βρίσκεται σε ένταση με τις προσωπικές του/της αξίες. Η διαδικασία αυτή μπορεί να συνδεθεί με τη μετασχηματίζουσα μάθηση, όχι επειδή οδηγεί αυτομάτως σε αλλαγή ταυτότητας, αλλά επειδή δημιουργεί τις προϋποθέσεις για αποσταθεροποίηση δεδομένων παραδοχών και για διεύρυνση της κατανόησης του ανθρώπου. Η επαφή με το «άλλο», το δύσκολο ή το ηθικά αμφίσημο μπορεί να ενεργοποιήσει ερωτήματα γύρω από την ανθρώπινη συμπεριφορά, την ευθύνη, την ευαλωτότητα, τη βία, την επιθυμία ή την ενοχή.

Παρόμοια διάσταση αναδεικνύεται και στη μαρτυρία του Σ2, όπου το θέατρο περιγράφεται ως πεδίο αποκάλυψης πτυχών της ανθρώπινης ζωής:

«Το θέατρο θεωρώ ότι έχει έναν αποκαλυπτικό ρόλο στον άνθρωπο, για τον άνθρωπο. [...] Έχει έναν αποκαλυπτικό ρόλο το θέατρο για τις ζωές μας» (Σ2).

Η διατύπωση αυτή συνδέει την αισθητική εμπειρία με τη δυνατότητα αποκάλυψης, δηλαδή με την ανάδυση όψεων της ανθρώπινης εμπειρίας που δεν είναι πάντοτε άμεσα ορατές στην καθημερινότητα. Η έννοια της αποκάλυψης εδώ δεν πρέπει να κατανοηθεί μεταφυσικά, αλλά ερμηνευτικά: το θέατρο δημιουργεί έναν χώρο μέσα στον οποίο ανθρώπινες σχέσεις, συγκρούσεις, επιθυμίες και αντιφάσεις καθίστανται ορατές, επεξεργάσιμες και επιδεχόμενες νοήματος. Με αυτή την έννοια, η αισθητική εμπειρία μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο διεύρυνσης της συνείδησης και της κατανόησης, στοιχείο που συνδέεται με τη θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης, υπό την προϋπόθεση ότι η αποκάλυψη αυτή οδηγεί σε αναστοχαστική επεξεργασία και όχι απλώς σε συγκινησιακή ένταση.

Σημαντική είναι και η σχέση ανάμεσα στην αισθητική εμπειρία και την ενσώματη μάθηση. Αν και το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα εστιάζει κυρίως στην αισθητική εμπειρία και τη μετασχηματιστική της δυναμική, τα δεδομένα δείχνουν ότι η αισθητική εμπλοκή των ηθοποιών είναι βαθιά ενσώματη. Ο/η ηθοποιός δεν επεξεργάζεται το έργο μόνο νοητικά, αλλά το δοκιμάζει σωματικά, φωνητικά, ρυθμικά, κινησιολογικά και αισθητηριακά. Η ενσώματη αυτή διάσταση διαφοροποιεί τη θεατρική εμπειρία από άλλες μορφές αισθητικής πρόσληψης, διότι η κατανόηση περνά μέσα από την πράξη και όχι μόνο μέσα από την παρατήρηση ή την ανάλυση.

Η μαρτυρία της Σ5 για τη σκηνική σύνθεση και τα υλικά στοιχεία της παράστασης φωτίζει αυτή την ενσώματη και αισθητηριακή διάσταση χωρίς να περιορίζεται στην τεχνική πλευρά της υποκριτικής:

«Μέχρι να μου βάλει αυτή τη σκισμένη γούνα, αυτό το καπέλο με το βέλο, αυτά τα γυαλιά, να κρατάω αυτή την τσάντα, αυτό το φουστάνι, είχα καταλάβει ίσως το 30% του τι θα έπαιζα. [...] Μ' άρπαξε [...] και μ' έντυσε έτσι και τελείωσε. Απογειώθηκα» (Σ5).

Το απόσπασμα αποκαλύπτει ότι η αισθητική εμπειρία στο θέατρο δεν είναι αφηρημένη. Συγκροτείται μέσα από υλικά, αντικείμενα, κοστούμια, εικόνες, υφές, χρώματα και σωματικές αισθήσεις. Η σκηνική σύνθεση δεν λειτουργεί απλώς ως εξωτερικό πλαίσιο του ρόλου, αλλά ως στοιχείο που επιτρέπει στον/στην ηθοποιό να κατανοήσει, να ενσωματώσει και να ενεργοποιήσει τον ρόλο. Η γνώση εδώ παράγεται μέσα από την αισθητηριακή και σωματική εμπλοκή. Έτσι, η αισθητική εμπειρία γίνεται ταυτόχρονα μαθησιακή, επειδή προσφέρει στον/στην ηθοποιό τρόπους πρόσβασης σε νοήματα που δεν είναι αμιγώς λεκτικά ή θεωρητικά.

Η προσέγγιση αυτή συνομιλεί με τη θεώρηση του Dewey, σύμφωνα με την οποία η αισθητική εμπειρία συνδέει την πράξη, την αίσθηση, το συναίσθημα και τη νοηματοδότηση σε μια ενιαία δυναμική διαδικασία (Dewey, 2005). Στην περίπτωση των ηθοποιών, η αισθητική εμπειρία δεν γίνεται αντικείμενο στοχασμού μόνο μετά την ολοκλήρωσή της, αλλά συχνά είναι τρόπος σκέψης εν δράσει. Ο/η ηθοποιός κατανοεί μέσα από το σώμα, μέσα από την πρόβα, μέσα από τη σκηνική δοκιμή, μέσα από τη σχέση με τα υλικά της παράστασης και μέσα από την επανάληψη. Αυτό εμπλουτίζει την οπτική της εκπαίδευσης ενηλίκων, καθώς δείχνει ότι η μάθηση των ενηλίκων μπορεί να είναι βαθιά ενσώματη, αισθητηριακή και αισθητική, χωρίς να περιορίζεται στη ρητή λεκτική επεξεργασία.

Ωστόσο, η κριτική σύνδεση των ευρημάτων με τη μετασχηματίζουσα μάθηση απαιτεί προσοχή. Η αισθητική εμπειρία μπορεί να συμβάλει στη μετατόπιση αντιλήψεων, δεν οδηγεί όμως κατ' ανάγκη σε μετασχηματισμό. Ορισμένες εμπειρίες μπορεί να παραμένουν στο επίπεδο της καλλιτεχνικής έμπνευσης, της τεχνικής εξέλιξης, της συναισθηματικής συγκίνησης ή της επαγγελματικής ωρίμανσης. Άλλες μπορεί να αποκτούν βαθύτερη σημασία, όταν συνδέονται με κριτικό αναστοχασμό, επανεξέταση αξιών ή αλλαγή του τρόπου με τον οποίο ο/η ηθοποιός κατανοεί την ταυτότητά του/της. Επομένως, το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι αν το θέατρο «μετασχηματίζει» γενικά, αλλά υπό ποιες συνθήκες η αισθητική εμπειρία μετατρέπεται σε μετασχηματιστική διεργασία.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μαρτυρία του Σ4 για τον ρόλο του Μαρά, όπου αποκαλύπτεται ότι η εμπλοκή με έναν ρόλο συνδέεται με αλλαγή τρόπου σκέψης και βαθύτερη αναζήτηση:

«Ο Μαρά με έβαλε σε ένα τέτοιο ταξίδι. Άλλαξε λίγο η νοοτροπία μου, λίγο ο χαρακτήρας μου από εκεί και πέρα. Τα έψαχνα πιο πολύ τα πράγματα. Δεν ήμουν ικανοποιημένος με την πρώτη ανάγνωση, τη δεύτερη, την τρίτη των πραγμάτων» (Σ4).

Η συγκεκριμένη μαρτυρία πλησιάζει περισσότερο σε ενδείξεις μετασχηματιστικής διεργασίας, επειδή δεν περιγράφει μόνο αισθητική επίδραση ή επαγγελματική πρόκληση, αλλά μεταβολή στον τρόπο προσέγγισης των πραγμάτων. Η αλλαγή δεν παρουσιάζεται ως απόλυτη ή ολοκληρωτική, αλλά ως μετατόπιση νοοτροπίας και ως ανάπτυξη βαθύτερης αναζήτησης. Η διατύπωση «δεν ήμουν ικανοποιημένος με την πρώτη ανάγνωση» δείχνει μια αλλαγή στον τρόπο κατανόησης, μια διάθεση υπέρβασης της επιφανειακής ερμηνείας και μια ενίσχυση της αναστοχαστικής στάσης. Πρόκειται, επομένως, για εμπειρική ένδειξη εν δυνάμει μετασχηματιστικής διεργασίας, χωρίς να χρειάζεται να ισχυριστούμε ότι επήλθε πλήρης ή καθολικός μετασχηματισμός.

Αυτή ακριβώς η μετριοπαθής ερμηνεία είναι απαραίτητη για την ακαδημαϊκή συνοχή της παρούσας εργασίας. Η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης προσφέρει ένα ισχυρό ερμηνευτικό πλαίσιο, αλλά δεν πρέπει να εφαρμόζεται μηχανιστικά σε κάθε έντονη ή σημαντική θεατρική εμπειρία. Η αισθητική εμπειρία μπορεί να ανοίγει ρωγμές στις προηγούμενες βεβαιότητες, να διευρύνει την ενσυναίσθηση, να ενεργοποιεί τη φαντασία, να θέτει ηθικά και υπαρξιακά ερωτήματα και να προκαλεί αναστοχασμό. Η μετασχηματιστική της δυναμική, όμως, εξαρτάται από το αν ο/η ηθοποιός επεξεργάζεται κριτικά την εμπειρία, αν τη συνδέει με τον εαυτό και τη βιογραφία του/της, αν αναθεωρεί παραδοχές και αν αυτή η αναθεώρηση επηρεάζει τη μελλοντική του/της στάση ή πράξη.

Η σύνδεση αυτή ενισχύεται από τα ποσοτικά ευρήματα που αφορούν τις εμπειρίες αλλαγής αυτοαντίληψης, επαγγελματικών στάσεων και ορίων του αποδεκτού στο επάγγελμα. Τα δεδομένα αυτά δεν αποδεικνύουν από μόνα τους ολοκληρωμένο μετασχηματισμό, καθώς βασίζονται σε αυτοαναφορές και δεν τεκμηριώνουν αναγκαστικά αλλαγή πλαισίων αναφοράς με την αυστηρή έννοια της θεωρίας του Mezirow (2022). Ωστόσο, αποτελούν ισχυρές ενδείξεις ότι η αισθητική και επαγγελματική εμπειρία των ηθοποιών συνδέεται με διαδικασίες επανεξέτασης, αναστοχασμού και πιθανής επανανοηματοδότησης της επαγγελματικής ταυτότητας.

Συνολικά, η συζήτηση του δεύτερου ερευνητικού ερωτήματος δείχνει ότι η αισθητική εμπειρία αποτελεί κεντρικό μηχανισμό μάθησης στην επαγγελματική πορεία των

ηθοποιών. Μέσα από το δραματικό κείμενο, τον ρόλο, το σώμα, τη σκηνική σύνθεση, τη σχέση με το κοινό και την επαναλαμβανόμενη καλλιτεχνική πράξη, οι ηθοποιοί έρχονται αντιμέτωποι/ες με διαφορετικές εκδοχές του ανθρώπινου στοιχείου με ποικίλες μορφές νοήματος. Η εμπειρία αυτή μπορεί να διευρύνει την κατανόηση, να ενεργοποιήσει αναστοχασμό, να καλλιεργήσει ενσυναίσθηση και να συμβάλει στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας. Ταυτόχρονα, όμως, τα ευρήματα υποδεικνύουν ότι η αισθητική εμπειρία δεν πρέπει να ταυτίζεται αυτομάτως με τη μετασχηματίζουσα μάθηση. Η μετασχηματιστική της δυναμική παραμένει εν δυνάμει και εξαρτάται από τη δυνατότητα του/της ηθοποιού να μετατρέψει την αισθητική εμπλοκή σε κριτικό αναστοχασμό, αυτοκατανόηση και επανανοηματοδότηση της εμπειρίας. Με αυτή την έννοια, η παρούσα έρευνα συμβάλλει στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων αναδεικνύοντας την αισθητική εμπειρία όχι μόνο ως παιδαγωγικό εργαλείο, αλλά ως βιωμένο επαγγελματικό και καλλιτεχνικό πεδίο μέσα στο οποίο μπορούν να αναδυθούν μορφές άτυπης, ενσώματης, αναστοχαστικής και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης.

6.1.3 Επαγγελματικές σχέσεις, εργασιακό περιβάλλον και όρια της μετασχηματιστικής ερμηνείας

Το τρίτο ερευνητικό ερώτημα διερεύνησε τον ρόλο των επαγγελματικών σχέσεων, των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος στη μαθησιακή και ενδεχομένως μετασχηματιστική πορεία των ηθοποιών. Τα ευρήματα που παρουσιάστηκαν στο Κεφάλαιο 5 έδειξαν ότι οι συνεργασίες, η σχέση με τον/τη σκηνοθέτη/τρια, η ομάδα, το κοινό, οι συνθήκες παραγωγής, αλλά και οι συγκρούσεις ή δυσκολίες του επαγγέλματος αναγνωρίζονται από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες ως σημαντικοί παράγοντες μάθησης. Ωστόσο, η ερμηνεία των ευρημάτων αυτών απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή, διότι το επαγγελματικό περιβάλλον δεν λειτουργεί πάντοτε υποστηρικτικά. Μπορεί να ενεργοποιεί μάθηση, αναστοχασμό και επαγγελματική ωρίμανση, μπορεί όμως και να παράγει συμμόρφωση, πίεση, επισφάλεια, εξουσιαστικές σχέσεις ή ακόμη και τραυματικές εμπειρίες που δεν πρέπει να εξιδανικεύονται ως μετασχηματιστικές.

Η κριτική αυτή διάκριση είναι αναγκαία για τη συνοχή της παρούσας εργασίας. Η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης δίνει έμφαση στην κριτική διερεύνηση παραδοχών και στην πιθανή αλλαγή πλαισίων αναφοράς (Mezirow, 2007, 2022). Ωστόσο, μια δύσκολη ή επώδυνη εμπειρία δεν είναι αυτομάτως μετασχηματιστική. Για να αποκτήσει μετασχηματιστική δυναμική, χρειάζεται να συνδεθεί με κριτικό αναστοχασμό, επανανοηματοδότηση, ενίσχυση της ενεργητικής στάσης του υποκειμένου απέναντι στις συνθήκες που βιώνει, καθώς και με δυνατότητα αλλαγής στάσης ή πράξης. Εάν, αντίθετα, η δυσκολία βιώνεται μόνο ως καταπίεση, εξάντληση ή κατ' ανάγκη προσαρμογή, τότε ενδέχεται να ιδωθεί περισσότερο ως προσπάθεια για επιβίωση μέσα στον επαγγελματικό χώρο, παρά ως μάθηση. Επομένως, το ζητούμενο δεν είναι να θεωρηθεί κάθε δυσμενές εργασιακό περιβάλλον ως ευκαιρία μετασχηματισμού, αλλά να εξεταστούν οι όροι υπό τους οποίους οι επαγγελματικές σχέσεις μπορούν πράγματι να λειτουργήσουν μαθησιακά.

Εδώ διαφαίνεται η σύνδεση αυτής της διάστασης με την ευρύτερη θεωρία της εκπαίδευσης ενηλίκων, σύμφωνα με την οποία η μάθηση είναι κοινωνικά και πολιτισμικά ενταγμένη. Ο Illeris (2016) υπογραμμίζει ότι η μαθησιακή διεργασία δεν αφορά μόνο το άτομο και το περιεχόμενο της μάθησης, αλλά και την αλληλεπίδραση με το κοινωνικό περιβάλλον. Στην περίπτωση των ηθοποιών, το κοινωνικό περιβάλλον

της μάθησης είναι ταυτόχρονα καλλιτεχνικό και εργασιακό. Η πρόβα, η παράσταση, η ομάδα, η σκηνοθετική καθοδήγηση, η παραγωγή και η σχέση με το κοινό αποτελούν πεδία στα οποία η μάθηση συντελείται μέσα από σχέσεις. Η μάθηση των ηθοποιών, επομένως, δεν είναι μόνο ατομική ή εσωτερική διεργασία, αλλά παράγεται μέσα σε πλέγματα συνεργασίας, εξάρτησης, αναγνώρισης, ιεραρχίας και διαπραγματεύσεως.

Τα ποσοτικά ευρήματα της έρευνας έδειξαν υψηλή συμφωνία ως προς τη σημασία των συνεργασιών και του εργασιακού περιβάλλοντος στη μαθησιακή πορεία των ηθοποιών. Η ισχυρή αυτή τάση δείχνει ότι οι συμμετέχοντες/ουσες δεν αντιλαμβάνονται τη μάθηση ως αποκλειστικά ατομική διαδικασία, αλλά ως διεργασία που διαμορφώνεται μέσα από τη συνύπαρξη με άλλους/ες επαγγελματίες, τη συνεργασία, την ανατροφοδότηση, την έκθεση, τη διαφωνία και την ανάγκη προσαρμογής σε διαφορετικά καλλιτεχνικά πλαίσια. Η ποιοτική διερεύνηση, ωστόσο, επιτρέπει να φανεί ότι αυτή η μαθησιακή διάσταση δεν είναι μονοσήμαντη. Οι ίδιες σχέσεις που μπορούν να στηρίζουν την καλλιτεχνική εξέλιξη μπορούν, υπό άλλες συνθήκες, να περιορίσουν την αυτονομία, να ενισχύσουν την ανασφάλεια ή να καταστήσουν δυσδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στην απαιτητική καλλιτεχνική διαδικασία και στην κακοποιητική ή απαξιωτική συμπεριφορά.

Η ιεραρχική διάσταση του θεατρικού επαγγέλματος αναδεικνύεται χαρακτηριστικά στη μαρτυρία του Σ1, όπου η σχέση με τον/τη σκηνοθέτη/τρια και τον/την παραγωγό περιγράφεται ως πεδίο λογοδοσίας, συμβιβασμών και υποχωρήσεων:

«Ως ηθοποιός έπρεπε να λογοδοτώ στον σκηνοθέτη και έπρεπε να ακολουθώ τις οδηγίες του σκηνοθέτη, το οποίο δεν μου ταίριαζε. [...] Ως σκηνοθέτης έχω περισσότερη ελευθερία απ' ό,τι έχω ως ηθοποιός, αλλά πάλι έχω έναν παραγωγό [...]. Οπότε κι εκεί είναι μέσα από πολλούς συμβιβασμούς και υποχωρήσεις» (Σ1).

Το απόσπασμα αυτό φωτίζει μια πλευρά καίρια της επαγγελματικής μάθησης των ηθοποιών: η μάθηση δεν πραγματοποιείται σε ουδέτερο ή ισότιμο περιβάλλον, αλλά μέσα σε σχέσεις εξουσίας και επαγγελματικής εξάρτησης. Ο/η ηθοποιός μαθαίνει όχι μόνο τεχνικά ή αισθητικά, αλλά και μέσα από τη διαχείριση ορίων, απαιτήσεων, ρόλων, ιεραρχιών και εξωτερικών προσδοκιών. Η επαγγελματική μάθηση περιλαμβάνει, επομένως, και την εκμάθηση του πώς να συνυπάρχει κανείς μέσα σε ένα πεδίο όπου η δημιουργία εξαρτάται από τη συνεργασία, αλλά η συνεργασία δεν είναι πάντοτε ισότιμη. Από την άποψη αυτή, η επαγγελματική πορεία του/της ηθοποιού συνδέεται με μορφές κοινωνικής και εργασιακής μάθησης, οι οποίες επηρεάζουν την επαγγελματική του/της ταυτότητα.

Η διάσταση των συνεργασιών δεν μπορεί, επομένως, να αποκοπεί από τις υλικές και εργασιακές συνθήκες του θεατρικού πεδίου. Η επισφάλεια, η περιοδικότητα της εργασίας, ο ανταγωνισμός, η εξάρτηση από ακροάσεις και προτάσεις συνεργασίας, αλλά και η άνιση κατανομή ισχύος ανάμεσα σε νέους/ες και καταξιωμένους/ες επαγγελματίες επηρεάζουν τις δυνατότητες μάθησης. Η Διαμαντοπούλου (2021), στη μελέτη της για την εμπειρία των ηθοποιών ως δημιουργικών εργαζομένων, αναδεικνύει ακριβώς τη σύνθετη σχέση ανάμεσα στη δημιουργικότητα, την εργασιακή αβεβαιότητα και την επαγγελματική ταυτότητα. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, η επισφάλεια αυτή δεν λειτουργεί μόνο ως κοινωνιολογικό δεδομένο, αλλά και ως παράγοντας που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί μαθαίνουν, προσαρμόζονται, αντέχουν ή οριοθετούνται.

Ιδιαίτερα σημαντική είναι εδώ η μαρτυρία του Σ3, η οποία συνδέει την επαγγελματική εξέλιξη με τη δυνατότητα επιλογής κατάλληλου περιβάλλοντος, αλλά και με τη δυσκολία του/της ηθοποιού να αρνηθεί δυσμενείς συνθήκες:

«Οι συνθήκες οι επαγγελματικές ξεκινάνε από τη δραματική σχολή [...]. Θέλει λοιπόν μεγάλη προσοχή το τι θα επιλέξεις και βέβαια δυνατότητες, να έχεις τη δυνατότητα να πεις όχι. Πράγμα δύσκολο. Πολλές φορές δεν την έχουνε τη δυνατότητα τα παιδιά, γιατί είναι μία δουλειά, μία εργασία με πάρα πολύ μεγάλη προσφορά και πολύ μικρή ζήτηση» (Σ3).

Το συγκεκριμένο απόσπασμα είναι καθοριστικό για την κριτική ερμηνεία των ευρημάτων, διότι αναδεικνύει ότι η δυνατότητα μάθησης, εξέλιξης και οριοθέτησης δεν εξαρτάται μόνο από την προσωπική διάθεση του/της ηθοποιού, αλλά και από τις αντικειμενικές συνθήκες του επαγγέλματος. Η φράση «να έχεις τη δυνατότητα να πεις όχι» εισάγει το ουσιαστικό ζήτημα του να μπορεί ο/η ηθοποιός να επιλέγει, να οριοθετείται και να μη λειτουργεί αποκλειστικά υπό το βάρος της επαγγελματικής ανάγκης. Ένας/μία ηθοποιός μπορεί θεωρητικά να μαθαίνει από κάθε εμπειρία, στην πράξη όμως η δυνατότητα να μετατρέψει μια δύσκολη εμπειρία σε μαθησιακή εξαρτάται από το αν διαθέτει χώρο επιλογής, ασφάλεια, αναγνώριση, εμπειρία και δυνατότητα αποχώρησης. Χωρίς αυτά, η δυσκολία μπορεί να γίνει μηχανισμός συμμόρφωσης ή ακόμη και τραύματος και όχι μετασχηματισμού.

Η ίδια μαρτυρία συνεχίζει, μάλιστα, με έναν ιδιαίτερα σαφή προσδιορισμό των προϋποθέσεων ενός γόνιμου επαγγελματικού περιβάλλοντος:

«Λέω πάντα ότι είναι ένα απ' τα πιο δύσκολα επαγγέλματα να βρεθείς σε καλό περιβάλλον, σε σκηνοθέτη σοφό, να πάρεις πράγματα, σε θιασάρχη με ύφος, με αισθητική, με δικαιοσύνη, σε συναδέλφους μη τοξικούς και σε παραγωγό ο οποίος να σέβεται τους εργαζόμενους» (Σ3).

Η παραπάνω διατύπωση δείχνει ότι οι επαγγελματικές σχέσεις λειτουργούν μαθησιακά όταν συγκροτούν ένα περιβάλλον αισθητικής ποιότητας, δικαιοσύνης, σεβασμού και μη τοξικής συνύπαρξης. Επομένως, η μάθηση δεν εξαρτάται μόνο από την ένταση ή τη δυσκολία της καλλιτεχνικής διαδικασίας, αλλά και από το αν το πλαίσιο επιτρέπει στον/στην ηθοποιό να δοκιμαστεί χωρίς να ακυρωθεί, να εκτεθεί χωρίς να εξευτελιστεί, να δεχθεί κριτική χωρίς να απαξιωθεί και να αναπτυχθεί χωρίς να απειληθεί η ψυχική ή επαγγελματική του/της ακεραιότητα. Η παρατήρηση αυτή συνδέεται άμεσα με την Εκπαίδευση Ενηλίκων, καθώς ένα περιβάλλον μάθησης δεν μπορεί να κριθεί μόνο από το αν παράγει αποτελέσματα, αλλά και από το αν διαμορφώνει συνθήκες αποδοχής, ενεργητικής συμμετοχής, ενθάρρυνσης και σεβασμού προς τον ενήλικο εκπαιδευόμενο (Rogers, 1999· Στράνης, 2022· Σωτηρούδη, 2023), ενώ παράλληλα επιτρέπει τον ορθολογικό διάλογο και την κριτική επεξεργασία της εμπειρίας (Freire, 1977· Mezirow, 2007).

Η θεώρηση αυτή γίνεται ακόμη πιο σαφής στη μαρτυρία της Σ5, όπου η θεατρική εργασία περιγράφεται όχι εξιδανικευμένα ως «τέχνη» αποσπασμένη από την πραγματικότητα, αλλά ως πεδίο επιβίωσης, συνύπαρξης και αναγκαστικών διαπραγματεύσεων:

«Η δουλειά δεν είναι φτερά και πούπουλα και τέχνη· είναι επιβίωση. [...] Είναι συλλογική δουλειά, δεν μπορείς να πάρεις το καπέλο σου και να φύγεις τόσο εύκολα. Πρέπει να βάλεις λίγο νερό στο κρασί σου και να υποσχεθείς στον εαυτό

σου ότι - χωρίς να βλάψεις την ψυχή σου - θα κάνεις λίγο υπομονή. [...] Είναι θέμα οπτικής όλα τα πράγματα. [...] Να ρίχνουμε γέφυρες, να συνυπάρχουμε» (Σ5).

Εδώ γίνεται εμφανής μια ιδιαίτερα λεπτή ερμηνεία. Από τη μία πλευρά, αναδεικνύεται η επαγγελματική ωρίμανση ως ικανότητα συνύπαρξης, υπομονής, ευελιξίας και διαπραγματεύσης. Από την άλλη, τίθεται ένα σαφές όριο: «χωρίς να βλάψεις την ψυχή σου». Η εν λόγω φράση είναι ζωτικής σημασίας, διότι αποτρέπει την εξιδανίκευση της δυσκολίας. Η μάθηση μέσα από ένα απαιτητικό περιβάλλον δεν σημαίνει απεριόριστη ανοχή στην απαξίωση, στην κακομεταχείριση ή στην καταπάτηση ορίων. Σημαίνει ανάπτυξη ικανότητας διάκρισης ανάμεσα σε ό,τι μπορεί να μετατραπεί σε επαγγελματική μάθηση και σε ό,τι χρειάζεται να οριοθετηθεί ή να απορριφθεί.

Η οπτική αυτή συνδέεται με την κριτική παράδοση της εκπαίδευσης ενηλίκων, ιδίως με την αντίληψη ότι η μάθηση δεν είναι ουδέτερη διαδικασία, αλλά διαπλέκεται με σχέσεις ισχύος, κοινωνικές συνθήκες και δυνατότητες χειραφέτησης (Freire, 2009). Στο θέατρο, η αναστοχαστική μάθηση δεν αφορά μόνο την κατανόηση ενός ρόλου ή την τεχνική εξέλιξη, αλλά και την αναγνώριση των όρων υπό τους οποίους εργάζεται ο/η ηθοποιός. Η κριτική συνειδητοποίηση του πότε μια εμπειρία είναι μαθησιακή και πότε γίνεται επιβλαβής αποτελεί, με αυτή την έννοια, σημαντική διάσταση της επαγγελματικής και ενήλικης μάθησης.

Η συγκριτική επισκόπηση των ποσοτικών δεδομένων ενισχύει την ανάγκη να σχολιαστεί το προφίλ του δείγματος σε σχέση με τις εργασιακές συνθήκες και τις σχέσεις ισχύος του επαγγέλματος. Στο δείγμα διαφαίνεται ότι οι απόφοιτοι/ες κρατικών δραματικών σχολών εμφανίζουν υψηλότερη συμφωνία ως προς τη σημασία της ψυχολογικής ασφάλειας, αλλά και ως προς τον περιοριστικό ρόλο των αυταρχικών, εχθρικών ή μη υποστηρικτικών περιβαλλόντων. Το στοιχείο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί σε σχέση με τη διαφορετική θέση που ενδέχεται να καταλαμβάνουν οι απόφοιτοι/ες κρατικών σχολών στο ελληνικό θεατρικό πεδίο. Η φοίτηση σε κρατική δραματική σχολή συχνά συνδέεται με μεγαλύτερη πρόσβαση σε θεσμικά αναγνωρισμένα περιβάλλοντα, όπως το Εθνικό Θέατρο ή άλλες οργανωμένες παραγωγές υψηλού καλλιτεχνικού κύρους, οι οποίες μπορεί να προσφέρουν σταθερότερες συνθήκες εργασίας, πιο οργανωμένο πλαίσιο προβών και μεγαλύτερη δυνατότητα συνέχειας από σεζόν σε σεζόν. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι απόφοιτοι/ες κρατικών σχολών απαλλάσσονται από την επισφάλεια του επαγγέλματος ούτε ότι οι απόφοιτοι/ες ιδιωτικών σχολών στερούνται σημαντικών μαθησιακών εμπειριών. Σημαίνει, όμως, ότι η πρόσβαση σε πιο οργανωμένα και θεσμικά πλαίσια μπορεί να περιορίζει ως έναν βαθμό την εργασιακή ανασφάλεια και να δημιουργεί ευνοϊκότερες προϋποθέσεις για καλλιτεχνικό ρίσκο και αναστοχασμό και κατά συνέπεια πιθανές μετασχηματιστικές διεργασίες.

Αντίθετα, η εργασία σε πιο επισφαλή, ασυνεχή ή εμπορικά προσανατολισμένα πλαίσια μπορεί να παράγει επίσης μάθηση, αλλά συχνά διαφορετικού τύπου: μάθηση επιβίωσης, προσαρμογής, αντοχής, διαπραγματεύσης και οριοθέτησης. Η διάκριση αυτή είναι καίριας σημασίας, διότι αποθαρρύνει την εξιδανίκευση της επαγγελματικής δυσκολίας. Ένα απαιτητικό πλαίσιο μπορεί να λειτουργήσει μαθησιακά όταν συνοδεύεται από αισθητικό στόχο, σεβασμό, σαφείς διαδικασίες και δυνατότητα κριτικής συμμετοχής. Ένα εχθρικό ή αποδιοργανωμένο περιβάλλον, αντίθετα, μπορεί να περιορίσει τη μάθηση και να μετατρέψει την εμπειρία σε απλή διαχείριση πίεσης. Επομένως, οι εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες δεν εξαρτώνται μόνο από την

ένταση της θεατρικής εμπειρίας, αλλά και από την ποιότητα του εργασιακού πλαισίου μέσα στο οποίο αυτή βιώνεται.

Η παράμετρος του φύλου προσθέτει μία ακόμη διάσταση στην ερμηνεία των ευρημάτων. Στο δείγμα διαφαίνεται ότι οι γυναίκες δηλώνουν ελαφρώς υψηλότερη συμφωνία σε ερωτήσεις που αφορούν την αλλαγή αυτοαντίληψης, τη σχέση με το κοινό, τη βαρύτητα των δύσκολων περιβαλλόντων και την αναθεώρηση μέσα από κρίσιμες επαγγελματικές εμπειρίες. Η διαφοροποίηση αυτή δεν πρέπει να αναγνωστεί ως φυσικό ή έμφυτο χαρακτηριστικό του φύλου. Μπορεί, ωστόσο, να συζητηθεί υπό το πρίσμα της συναισθηματικής νοημοσύνης, δηλαδή της ικανότητας αναγνώρισης, επεξεργασίας και διαχείρισης συναισθημάτων στο πλαίσιο των σχέσεων και της επαγγελματικής πράξης (Goleman, 1995). Εφόσον η θεατρική εργασία βασίζεται σε έντονη συναισθηματική, σωματική και σχεσιακή έκθεση, οι διαφοροποιήσεις αυτές μπορεί να υποδεικνύουν ότι οι γυναίκες του δείγματος αναγνωρίζουν ή λεκτικοποιούν με μεγαλύτερη ένταση τις συναισθηματικές και σχεσιακές επιδράσεις της επαγγελματικής εμπειρίας.

Η σύνδεση αυτή μπορεί να εμπλουτιστεί και από την Cranton (2007), η οποία διευρύνει τη θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης, εντάσσοντας στη συζήτηση τη σημασία των ψυχολογικών διαφορών και των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους τα ενήλικα υποκείμενα νοηματοδοτούν την εμπειρία. Η αξιοποίηση των ψυχολογικών τύπων του Jung από την Cranton υπενθυμίζει ότι ο μετασχηματισμός δεν ακολουθεί μία ενιαία, αποκλειστικά ορθολογική διαδρομή, αλλά μπορεί να ενεργοποιείται με διαφορετικό τρόπο, σχετιζόμενο με το πώς το άτομο σχετίζεται με το συναίσθημα, τη διαίσθηση, τη σκέψη, τις σχέσεις και την αυτοαντίληψη. Υπό αυτή την έννοια, οι έμφυλες διαφοροποιήσεις που διαφαίνονται στο δείγμα δεν αξιοποιούνται ως βιολογική ή ουσιοκρατική εξήγηση, αλλά ως αφορμή για να αναγνωριστεί ότι οι εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες διαμεσολαβούνται από ψυχολογικούς, συναισθηματικούς, κοινωνικούς και επαγγελματικούς παράγοντες.

Τέλος, οι διαφοροποιήσεις που αφορούν τα έτη εμπειρίας μπορούν να συνδεθούν με τη θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης και την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης στην ενηλικιότητα. Όπως επισημαίνει ο Mezirow, αξιοποιώντας και τη συμβολή των Kitchener και King, η κριτική στοχαστική σκέψη αναπτύσσεται σταδιακά κατά την πορεία προς την ενηλικιότητα και συνδέεται με την απομάκρυνση από δογματικές ή απόλυτες βεβαιότητες προς πιο σύνθετες, αναστοχαστικές και ορθολογικά επεξεργασμένες κρίσεις (Kitchener & King, 1990, όπ. αναφ. στο Mezirow, 2007). Το γεγονός ότι στο δείγμα οι συμμετέχοντες/ουσες με 11–20 έτη εμπειρίας εμφανίζουν ενισχυμένη συμφωνία σε ερωτήσεις που αφορούν αλλαγές στάσεων και αναθεώρηση ορίων μπορεί να ερμηνευθεί ως ένδειξη ότι η επαγγελματική εμπειρία αποκτά ιδιαίτερη αναστοχαστική πυκνότητα σε φάσεις ώριμης ενηλικίωσης και επαγγελματικής σταθεροποίησης. Σε αυτές τις φάσεις, ο/η ηθοποιός έχει ήδη εκτεθεί σε ποικίλες καλλιτεχνικές και εργασιακές εμπειρίες, διαθέτει μεγαλύτερη επίγνωση των ορίων και των επιλογών του/της και μπορεί να επανεξετάσει πιο κριτικά τις παραδοχές που διαμόρφωσαν την προηγούμενη πορεία του/της.

Αυτό το στοιχείο αναδεικνύεται και στη μαρτυρία του Σ6, όπου γίνεται διάκριση ανάμεσα σε διαφορετικά επαγγελματικά πεδία και στη δυνατότητα αποχώρησης από δυσμενείς συνθήκες:

«Κυρίως στην τηλεόραση και στο σινεμά τα πράγματα είναι εχθρικά για τους ηθοποιούς. Εκεί συναντάς δυσκολίες. Εγώ τουλάχιστον στο θέατρο δεν συνάντησα δυσκολίες. Δηλαδή αποχωρούσα» (Σ6).

Η φράση «αποχωρούσα» έχει ιδιαίτερη σημασία. Δείχνει ότι η οριοθέτηση δεν είναι απλώς εσωτερική στάση, αλλά πρακτική δυνατότητα. Ο/η ηθοποιός που μπορεί να αποχωρήσει από ένα δυσμενές περιβάλλον έχει διαφορετικούς όρους μάθησης από εκείνον/η που αναγκάζεται να παραμείνει λόγω ανάγκης, επισφάλειας ή επαγγελματικής εξάρτησης. Επομένως, η μετασχηματιστική ερμηνεία των δύσκολων εμπειριών πρέπει να λαμβάνει υπόψη τη θέση του υποκειμένου στο επαγγελματικό πεδίο, τα διαθέσιμα περιθώρια επιλογής και την άνιση κατανομή ισχύος.

Η παρατήρηση αυτή συνδέεται άμεσα με τα όρια της μετασχηματιστικής ανάγνωσης. Στο θεωρητικό επίπεδο, μια δυσκολία ή μια κρίση μπορεί να λειτουργήσει ως αποπροσανατολιστικό δίλημμα, δηλαδή ως αφετηρία κριτικής επανεξέτασης παραδοχών (Mezirow, 2007). Στο εμπειρικό επίπεδο, όμως, δεν είναι κάθε κρίση γόνιμη. Κάποιες εμπειρίες μπορεί να οδηγήσουν σε μάθηση, άλλες σε αποστασιοποίηση, άλλες σε επαγγελματική φθορά και άλλες απλώς σε επιβίωση. Η παρούσα έρευνα, επομένως, χρειάζεται να αποφύγει μια ρομαντική αντίληψη του θεάτρου ως χώρου όπου κάθε δυσκολία μετατρέπεται σε τέχνη, μάθηση ή μετασχηματισμό. Αντίθετα, τα ευρήματα επιβάλλουν μια πιο σύνθετη προσέγγιση: το θέατρο είναι πεδίο έντονης μαθησιακής δυναμικής, αλλά και πεδίο αντιφάσεων, ασυμμετριών και ορίων.

Ιδιαίτερα χρήσιμη για την αποφυγή υπερβολικών συμπερασμάτων είναι η μαρτυρία του Σ4, όπου αμφισβητείται ρητά η ιδέα ότι το θέατρο μπορεί να προκαλέσει σε όλους/ες μια πλήρη και ριζική μεταμόρφωση:

«Το θέατρο τέτοια μετάλλαξη είναι δύσκολο να την φέρει. Δεν μπορεί να την φέρει. Εκτός αν το θέατρο, ο τρόπος που κάνεις εσύ θέατρο, περιέχει μέσα του την ίαση, ψυχοθεραπευτική λειτουργία του θεάτρου» (Σ4).

Το απόσπασμα αυτό είναι κομβικό για την κριτική ωριμότητα της συζήτησης. Δεν αναιρεί τη μαθησιακή ή μετασχηματιστική δυναμική του θεάτρου, αλλά θέτει όρια στην ερμηνεία της. Η μετασχηματίζουσα μάθηση δεν πρέπει να ταυτιστεί με κάθε μορφή αλλαγής, συγκίνησης ή επαγγελματικής εμπειρίας. Η μαρτυρία του Σ4 υπενθυμίζει ότι η πλήρης αλλαγή ταυτότητας ή «μετάλλαξη» δεν είναι συνηθισμένο ή αυτονόητο αποτέλεσμα της θεατρικής εμπειρίας. Μπορεί να υπάρξουν μετατοπίσεις, αναθεωρήσεις, αυτογνωσία, επαγγελματική ωρίμανση ή αλλαγές στάσεων, αλλά ο ριζικός μετασχηματισμός, όπως ορίζεται από το θεωρητικό πλαίσιο (Mezirow, 2022), απαιτεί ειδικές συνθήκες, βάθος επεξεργασίας και ενδεχομένως διαφορετικά πλαίσια, όπως η θεραπευτική ή δραματοθεραπευτική χρήση του θεάτρου.

Η συγκεκριμένη θέση βοηθά να διατυπωθεί με ακρίβεια το συμπέρασμα της παρούσας ενότητας. Οι επαγγελματικές σχέσεις και το εργασιακό περιβάλλον μπορούν να λειτουργήσουν ως πεδία μάθησης, επειδή θέτουν τον/την ηθοποιό σε συνεχή συνάντηση με άλλους/ες, με απαιτήσεις, με όρια, με συγκρούσεις και με διαφορετικές μορφές ανατροφοδότησης. Μπορούν επίσης, υπό προϋποθέσεις, να συμβάλουν σε εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες, όταν οι εμπειρίες αυτές οδηγούν σε κριτικό αναστοχασμό, επανονηματοδότηση και αλλαγή επαγγελματικής ή προσωπικής στάσης. Ωστόσο, οι ίδιες συνθήκες μπορούν να λειτουργήσουν περιοριστικά ή

επιβαρυντικά, εάν χαρακτηρίζονται από τοξικότητα, απαξίωση, καταχρηστική εξουσία ή έλλειψη δυνατότητας επιλογής.

Συνολικά, η συζήτηση του τρίτου ερευνητικού ερωτήματος δείχνει ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως πεδίο μάθησης δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από τις σχέσεις και τις συνθήκες μέσα στις οποίες πραγματοποιείται. Η μάθηση των ηθοποιών είναι κοινωνική, συνεργατική και εργασιακά ενταγμένη. Δεν προκύπτει μόνο από την αισθητική εμπειρία του ρόλου ή του κειμένου, αλλά και από τη συνύπαρξη με σκηνοθέτες/τριες, συναδέλφους, παραγωγούς, δασκάλους/ες και το κοινό. Η μετασχηματιστική δυναμική αυτών των εμπειριών είναι υπαρκτή, αλλά όχι αυτόματη. Προϋποθέτει αναστοχασμό, ασφαλές ή τουλάχιστον επεξεργάσιμο περιβάλλον, δυνατότητα οριοθέτησης και ενίσχυση της δυνατότητας του υποκειμένου να κατανοεί κριτικά τις συνθήκες που βιώνει και να τοποθετείται ενεργά απέναντί τους. Υπό αυτή την έννοια, η παρούσα έρευνα συμβάλλει στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων αναδεικνύοντας ότι η μάθηση στην επαγγελματική ζωή των ηθοποιών είναι βαθιά σχεσιακή και ότι οι εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες δεν εξαρτώνται μόνο από την ένταση της εμπειρίας και την πιθανή ύπαρξη αποπροσανατολιστικών διλημμάτων, αλλά και από τις κοινωνικές, εργασιακές και ηθικές συνθήκες μέσα στις οποίες η εμπειρία αυτή βιώνεται και ερμηνεύεται.

6.2 Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να διερευνήσει την επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαδικασία διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας. Συνολικά, τα ευρήματα δείχνουν ότι η επαγγελματική διαδρομή των ηθοποιών συνιστά ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο για τη μελέτη της ενήλικης μάθησης, καθώς συνδυάζει την εμπειρία, το σώμα, το συναίσθημα, τη συνεργασία, την αισθητική δημιουργία, τον αναστοχασμό και τη συνεχή αναδιαμόρφωση της επαγγελματικής και καλλιτεχνικής ταυτότητας. Η εργασία συμβάλλει στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων φωτίζοντας μια επαγγελματική και καλλιτεχνική κοινότητα η οποία, παρά τον έντονα βιωματικό και αναστοχαστικό χαρακτήρα της δραστηριότητάς της, έχει μελετηθεί περιορισμένα τόσο από την επιστημονική κοινότητα, όσο και υπό το πρίσμα της διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης.

Ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, η έρευνα κατέληξε ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να προσεγγιστεί ως πεδίο συνεχούς, άτυπης, βιωματικής και βιογραφικής μάθησης. Οι συμμετέχοντες/ουσες δεν αντιλαμβάνονται τη μάθηση ως διαδικασία που ολοκληρώνεται με τη φοίτηση στη δραματική σχολή, αλλά ως διαρκή πορεία που εκτείνεται σε όλο τον επαγγελματικό βίο. Η πρόβα, η παράσταση, ο ρόλος, οι συνεργασίες, η σχέση με το κοινό, η επιτυχία, η αποτυχία, η απόρριψη και η αναγνώριση λειτουργούν ως εμπειρίες μέσα από τις οποίες ο/η ηθοποιός μαθαίνει, αναστοχάζεται, προσαρμόζεται και επαναπροσδιορίζει την επαγγελματική του/της ταυτότητα. Το εύρημα αυτό ενισχύει θεωρητικές προσεγγίσεις που αντιλαμβάνονται τη μάθηση των ενηλίκων ως διαδικασία που δεν περιορίζεται σε τυπικά εκπαιδευτικά πλαίσια, αλλά που αναπτύσσεται μέσα στην ίδια τη ζωή, την εργασία, τις κοινωνικές σχέσεις και τις κρίσιμες εμπειρίες (Jarvis, 2022· Illeris, 2016).

Ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, τα ευρήματα ανέδειξαν την αισθητική εμπειρία ως κεντρικό πεδίο μάθησης, νοηματοδότησης και εν δυνάμει μετασχηματιστικών διεργασιών. Η επαφή με σημαντικά θεατρικά κείμενα, σύνθετους ρόλους, χαρακτήρες με ηθικά ή υπαρξιακά διλήμματα, σκηνικές συνθέσεις και

ζωντανή επικοινωνία με το κοινό φαίνεται να ενεργοποιεί διαδικασίες αυτοπαρατήρησης, συναισθηματικής επεξεργασίας, ενσώματης κατανόησης και επανεξέτασης παραδοχών. Η παρούσα έρευνα μετατοπίζει έτσι το ενδιαφέρον από τη συνηθέστερη μελέτη της τέχνης ως εργαλείου μετασχηματισμού άλλων ομάδων προς τη διερεύνηση των ίδιων των επαγγελματιών που παράγουν την τέχνη. Ενώ υπάρχουν πολλές μελέτες για το πώς το θέατρο επιδρά σε μαθητές/τριες, κρατούμενους/ες, ευάλωτες ομάδες, ερασιτέχνες ή συμμετέχοντες/ουσες σε εκπαιδευτικές παρεμβάσεις, η παρούσα εργασία εστιάζει στον/στην επαγγελματία ηθοποιό ως υποκείμενο που δεν προσλαμβάνει απλώς την αισθητική εμπειρία, αλλά τη δημιουργεί, τη σωματοποιεί και μετασχηματίζεται ενδεχομένως μέσα από αυτήν.

Ωστόσο, ένα βασικό συμπέρασμα της έρευνας είναι ότι η αισθητική ή επαγγελματική εμπειρία δεν οδηγεί αυτομάτως σε μετασχηματισμό. Οι συμμετέχοντες/ουσες περιέγραψαν εμπειρίες βαθιάς αλλαγής, αναστοχασμού και επαναπροσδιορισμού, αλλά τα δεδομένα δεν επιτρέπουν την απλουστευτική θέση ότι κάθε θεατρική εμπειρία είναι μετασχηματιστική. Αντίθετα, τα ευρήματα υποστηρίζουν ότι οι εμπειρίες αποκτούν εν δυνάμει μετασχηματιστική δυναμική όταν συνδέονται με κριτικό στοχασμό, επανεξέταση νοητικών συνηθειών και αλλαγή του τρόπου κατανόησης του εαυτού, των άλλων και του επαγγέλματος (Mezirow, 2007, 2022). Με αυτή την έννοια, η εργασία συμβάλλει όχι μόνο στην επιβεβαίωση, αλλά και στην κριτική εμβάθυνση της θεωρίας της μετασχηματίζουσας μάθησης, αποφεύγοντας να επιβάλει στα δεδομένα έναν προκαθορισμένο λόγο περί «μετασχηματισμού».

Ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, η έρευνα κατέληξε ότι η μάθηση των ηθοποιών είναι βαθιά κοινωνική, σχεσιακή και εργασιακά ενταγμένη. Οι επαγγελματικές σχέσεις, οι συνεργασίες, η εμπιστοσύνη, η ανατροφοδότηση, το αίσθημα ασφάλειας, αλλά και οι σχέσεις εξουσίας, η επισφάλεια, η απόρριψη και τα μη υποστηρικτικά περιβάλλοντα επηρεάζουν καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί μαθαίνουν και νοηματοδοτούν την εμπειρία τους. Τα ευρήματα δείχνουν ότι ένα δημιουργικό εργασιακό περιβάλλον μπορεί να λειτουργήσει ως μαθησιακό πλαίσιο όταν επιτρέπει τον πειραματισμό, την έκθεση, τη συνεργασία, τον διάλογο και τον κριτικό αναστοχασμό. Αντίθετα, ένα αυταρχικό ή εχθρικό περιβάλλον μπορεί να περιορίσει τη μάθηση και να μετατρέψει την εμπειρία σε απλή διαχείριση επαγγελματικής επιβίωσης.

Η συμβολή της έρευνας στην Εκπαίδευση Ενηλίκων είναι, συνεπώς, πολλαπλή. Πρώτον, αναδεικνύει τον/την επαγγελματία ηθοποιό ως ένα εξαιρετικά πυκνό παράδειγμα ενήλικου εκπαιδευόμενου, ο/η οποίος/α βρίσκεται σε μόνιμη κατάσταση έκθεσης, αναστοχασμού, επανεκπαίδευσης και επανανοηματοδότησης. Δεύτερον, δείχνει ότι η θεατρική εργασία αποτελεί ένα έντονα μαθησιακό επαγγελματικό περιβάλλον, του οποίου τα χαρακτηριστικά - συνεργατικότητα, ανατροφοδότηση, πειραματισμός, επανάληψη, ενσώματη πράξη, δημιουργική επίλυση προβλημάτων και στοχασμός στην πράξη - μπορούν να προσφέρουν γόνιμο υλικό για τη μελέτη των οργανισμών μάθησης και της συνεχιζόμενης επαγγελματικής ανάπτυξης. Τρίτον, η έρευνα ανοίγει νέα ερωτήματα για τη φύση της διά βίου μαθησιακής στάσης. Οι ηθοποιοί φαίνεται να λειτουργούν ως επαγγελματίες που εκπαιδεύονται συνεχώς, όχι μόνο επειδή το απαιτεί η αγορά εργασίας, αλλά επειδή η ίδια η εργασία τους προϋποθέτει ανανέωση, αναστοχασμό και διαρκή επεξεργασία του εαυτού και του άλλου. Το ερώτημα που ανακύπτει είναι αν αυτή η μαθησιακή στάση συνδέεται με ιδιοσυγκρασιακά ή ψυχολογικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων που επιλέγουν το επάγγελμα του/της ηθοποιού ή αν καλλιεργείται κυρίως μέσα από το ίδιο το

επαγγελματικό περιβάλλον. Η προβληματική αυτή μπορεί να συνδεθεί με την Cranton (2007), η οποία εμπλουτίζει τη μετασχηματίζουσα μάθηση με τη σημασία των ψυχολογικών διαφορών και των διαφορετικών τρόπων νοηματοδότησης της εμπειρίας.

Συνολικά, η έρευνα εμπλουτίζει το πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων προτείνοντας ότι η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών μπορεί να λειτουργήσει ως προνομιακό παράδειγμα διά βίου, βιωματικής, αισθητικής, ενσώματης και εν δυνάμει μετασχηματίζουσας μάθησης. Οι ηθοποιοί δείχνουν ότι η εργασία μπορεί να γίνει πεδίο συνεχούς επιμόρφωσης όταν συνδέεται με νόημα, δημιουργικότητα, ταυτότητα, έκθεση, συνεργασία και αναστοχασμό. Με αυτή την έννοια, η μελέτη τους μπορεί να προσφέρει γόνιμες ιδέες και για άλλα επαγγελματικά πεδία, καθώς θέτει το ερώτημα πώς μπορούν οι εργαζόμενοι/ες να αντιμετωπίζουν την εργασία τους όχι μόνο ως χώρο παραγωγής, αλλά και ως χώρο διαρκούς μάθησης, αυτοκατανόησης και μετασχηματισμού.

6.3 Περιορισμοί, εγκυρότητα και αξιοπιστία της έρευνας

Η παρούσα έρευνα παρουσιάζει ορισμένους περιορισμούς, οι οποίοι χρειάζεται να ληφθούν υπόψη κατά την ερμηνεία των ευρημάτων. Καταρχάς, το ποσοτικό δείγμα συγκροτήθηκε από 81 έγκυρες απαντήσεις επαγγελματιών ηθοποιών, χωρίς να αποτελεί στατιστικά αντιπροσωπευτικό δείγμα του συνόλου των ηθοποιών στην Ελλάδα. Η διαδικασία συλλογής των δεδομένων βασίστηκε σε ηλεκτρονικό ερωτηματολόγιο και σε εθελοντική συμμετοχή, γεγονός που ενδέχεται να ευνόησε τη συμμετοχή ηθοποιών οι οποίοι/ες είχαν μεγαλύτερη διάθεση αναστοχασμού ή ενδιαφέρον για το θέμα της έρευνας. Επομένως, τα ευρήματα δεν μπορούν να γενικευθούν με στατιστική βεβαιότητα στο σύνολο του επαγγελματικού πεδίου, αλλά προσφέρουν ισχυρές ενδείξεις και ερμηνευτικά χρήσιμες τάσεις.

Ένας δεύτερος περιορισμός αφορά τη σύνθεση του δείγματος. Στο ποσοτικό σκέλος υπερισχύουν οι γυναίκες και οι απόφοιτοι/ες ιδιωτικών δραματικών σχολών, ενώ στο ποιοτικό σκέλος οι συνεντεύξεις προέρχονται κυρίως από άντρες άνω των 60 ετών και, στην πλειονότητά τους, αποφοίτους κρατικών δραματικών σχολών. Η διαφοροποίηση αυτή δεν αναιρεί την αξία των δεδομένων, αλλά επηρεάζει τον τρόπο ερμηνείας τους. Ιδίως οι συγκρίσεις ανά φύλο, τύπο θεατρικής εκπαίδευσης ή έτη εμπειρίας πρέπει να διαβάζονται με προσοχή, καθώς η έρευνα δεν σχεδιάστηκε ως συστηματική συγκριτική ή στατιστικά ελεγχόμενη μελέτη υποομάδων. Οι διαφοροποιήσεις που αναδείχθηκαν αξιοποιούνται, συνεπώς, ως ερμηνευτικές ενδείξεις και όχι ως οριστικά αιτιώδη συμπεράσματα.

Ένας τρίτος περιορισμός συνδέεται με τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα των δεδομένων. Τόσο το ερωτηματολόγιο όσο και οι συνεντεύξεις βασίζονται στον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι/ες οι συμμετέχοντες/ουσες αντιλαμβάνονται και αφηγούνται την επαγγελματική τους εμπειρία. Αυτό αποτελεί ταυτόχρονα περιορισμό και πλεονέκτημα. Περιορισμό, επειδή οι απαντήσεις διαμεσολαβούνται από τη μνήμη, την προσωπική ερμηνεία και τη βιογραφική ανασυγκρότηση της εμπειρίας· πλεονέκτημα, επειδή το αντικείμενο της παρούσας έρευνας αφορά ακριβώς τη νοηματοδότηση της εμπειρίας, τον αναστοχασμό και τον τρόπο με τον οποίο οι ηθοποιοί κατανοούν τη μαθησιακή διάσταση της επαγγελματικής τους πορείας.

Παρά τους περιορισμούς αυτούς, η εγκυρότητα και η αξιοπιστία της έρευνας ενισχύθηκαν μέσω της μικτής μεθοδολογικής προσέγγισης. Ο συνδυασμός ποσοτικών

και ποιοτικών δεδομένων επέτρεψε αφενός την αποτύπωση ευρύτερων τάσεων μέσω του ερωτηματολογίου και αφετέρου την εις βάθος διερεύνηση των εμπειριών και νοηματοδοτήσεων μέσω των ημιδομημένων συνεντεύξεων. Η τριγωνοποίηση των δεδομένων συνέβαλε στη διασταύρωση και ερμηνευτική ενίσχυση των ευρημάτων, καθώς οι τάσεις που αναδείχθηκαν ποσοτικά φωτίστηκαν και εμπλουτίστηκαν από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων/ουσών.

Η αξιοπιστία της ποιοτικής ανάλυσης ενισχύθηκε μέσω της θεματικής οργάνωσης του υλικού, της σύνδεσης των θεματικών κατηγοριών με τα ερευνητικά ερωτήματα και της χρήσης επιλεγμένων αποσπασμάτων που τεκμηριώνουν τις ερμηνείες. Παράλληλα, η σαφής περιγραφή της διαδικασίας συλλογής και ανάλυσης των δεδομένων συμβάλλει στη διαφάνεια της ερευνητικής διαδικασίας. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η αναστοχαστική στάση της ερευνήτριας, καθώς η ενασχόλησή της με το θεατρικό πεδίο προσφέρει βαθύτερη κατανόηση του αντικειμένου, αλλά ταυτόχρονα απαιτεί επίγνωση της προσωπικής της θέσης και προσεκτική αποφυγή προκαθορισμένων ερμηνειών. Με αυτή την έννοια, η παρούσα έρευνα δεν διεκδικεί στατιστική γενίκευση, αλλά ερμηνευτική εγκυρότητα, θεωρητική συνοχή και συμβολή στην κατανόηση ενός σχετικά αθέατου πεδίου της Εκπαίδευσης Ενηλίκων.

6.4 Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Τα ευρήματα της παρούσας έρευνας ανοίγουν νέες δυνατότητες για περαιτέρω διερεύνηση στο πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, της θεατρικής εκπαίδευσης και της επαγγελματικής μάθησης. Μία πρώτη πρόταση αφορά τη συστηματικότερη μελέτη των επαγγελματιών ηθοποιών ως ενήλικων εκπαιδευομένων. Η παρούσα εργασία ανέδειξε ότι οι επαγγελματίες ηθοποιοί φαίνεται να βρίσκονται σε μια διαρκή μαθησιακή και αναστοχαστική κατάσταση, ωστόσο το πεδίο αυτό παραμένει περιορισμένα ερευνημένο. Μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εξετάσουν σε μεγαλύτερο δείγμα τον τρόπο που μαθαίνουν οι ηθοποιοί, μέσα από την πρόβα, την παράσταση, τη συνεργασία, την αποτυχία, την απόρριψη, την επιτυχία και την επαγγελματική επισφάλεια.

Μία δεύτερη πρόταση αφορά τη συγκριτική διερεύνηση διαφορετικών διαδρομών θεατρικής εκπαίδευσης και επαγγελματικής ένταξης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε η σύγκριση αποφοίτων κρατικών και ιδιωτικών δραματικών σχολών ως προς την πρόσβαση σε ρεπερτόρια, παραγωγές, επαγγελματικά δίκτυα, συνθήκες εργασίας και δυνατότητες αισθητικής ή μετασχηματιστικής εμπειρίας. Αντίστοιχα, θα μπορούσαν να διερευνηθούν οι διαφοροποιήσεις που συνδέονται με το φύλο, την ηλικία, τα έτη εμπειρίας, το είδος απασχόλησης και τη θέση του/της ηθοποιού μέσα στο θεατρικό πεδίο. Μια τέτοια έρευνα θα μπορούσε να φωτίσει βαθύτερα τις άνισες συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται η μάθηση και να αποτρέψει γενικευτικές προσεγγίσεις της επαγγελματικής εμπειρίας των ηθοποιών, αλλά και να θέσει τις βάσεις και την έναρξη του διαλόγου για τη βελτίωση αυτών των συνθηκών.

Μία τρίτη πρόταση αφορά τη διερεύνηση των ψυχολογικών και ιδιοσυγκρασιακών χαρακτηριστικών που ενδέχεται να συνδέονται με τη μαθησιακή στάση των ηθοποιών. Η παρούσα έρευνα έθεσε το ερώτημα αν η διαρκής ανάγκη για μάθηση, αναστοχασμό και επαναπροσδιορισμό συνδέεται με χαρακτηριστικά των ανθρώπων που επιλέγουν το επάγγελμα του/της ηθοποιού ή αν καλλιεργείται κυρίως μέσα από το ίδιο το επαγγελματικό περιβάλλον. Η αξιοποίηση θεωρητικών προσεγγίσεων όπως της Cranton (2007), που εμπλουτίζει τη μετασχηματίζουσα μάθηση με τη διάσταση των

ψυχολογικών διαφορών, θα μπορούσε να συμβάλει σε μια βαθύτερη κατανόηση των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους οι ηθοποιοί νοσηματοδοτούν και μετασχηματίζουν την εμπειρία τους.

Μία τέταρτη πρόταση αφορά τη σύνδεση της θεατρικής εργασίας με τη θεωρία των οργανισμών μάθησης. Το θέατρο, ιδιαίτερα στη διαδικασία της πρόβας, προσφέρει ένα παράδειγμα επαγγελματικού περιβάλλοντος όπου η μάθηση παράγεται συλλογικά μέσα από συνεργασία, ανατροφοδότηση, πειραματισμό, σφάλμα, επανάληψη, αναπροσαρμογή και στοχασμό εν εξελίξει. Μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εξετάσουν ποια χαρακτηριστικά της θεατρικής διαδικασίας μπορούν να αξιοποιηθούν σε άλλα επαγγελματικά περιβάλλοντα, ώστε να ενισχυθούν η συνεχιζόμενη επαγγελματική ανάπτυξη, η δημιουργική επίλυση προβλημάτων και η κουλτούρα διά βίου μάθησης.

Τέλος, θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η πραγματοποίηση διαχρονικών ή βιογραφικών ερευνών με επαγγελματίες ηθοποιούς, ώστε να μελετηθεί πώς μεταβάλλεται η επαγγελματική τους ταυτότητα σε διαφορετικές φάσεις της ζωής και της σταδιοδρομίας τους. Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε να φωτίσει βαθύτερα τη σχέση ανάμεσα στην εμπειρία, την ηλικία, την επαγγελματική ωρίμανση, την αισθητική εμπλοκή και τις εν δυνάμει μετασχηματιστικές διεργασίες. Συνολικά, η περαιτέρω μελέτη των ηθοποιών μπορεί να εμπλουτίσει ουσιαστικά το πεδίο της Εκπαίδευσης Ενηλίκων, αναδεικνύοντας τρόπους με τους οποίους η εργασία μπορεί να λειτουργεί όχι μόνο ως χώρος παραγωγής, αλλά και ως χώρος μάθησης, αναστοχασμού και προσωπικού ή επαγγελματικού μετασχηματισμού.

Αντί επιλόγου

Ο Άκης Δήμου, στο βιβλίο του *Η δυστυχία του να είσαι Έλληνας*, γλαφυρά ομολογεί ότι “δαγκώθηκε” όταν διαπίστωσε πως ο «μεγάλος Σαββόπουλος», στον «Καραγκιόζη» του, περιέκλεισε σε μία μόλις φράση όλα όσα ο συγγραφέας προσπάθησε να πει σε ένα ολόκληρο βιβλίο.

Να ποια είναι η δύναμη της τέχνης.

Κάπως έτσι ένιωσα κι εγώ, όταν αντίκρισα τον πίνακα του Θανάση Παναγιώτου να στέκει επιβλητικός στο καμαρίνι του μεγάλου πρωταγωνιστή Γρηγόρη Βαλτινού. Όλα όσα πάλεψα να πω εδώ, μέσα σε 38000 και πλέον λέξεις, έστεκαν εκεί και φώναζαν σχεδόν, χωρίς να έχουν ανάγκη ούτε καν από έναν τίτλο έργου για να ειπωθούν.

Να ποια είναι η δύναμη της τέχνης...

Αφήνω αυτόν τον πίνακα εδώ λοιπόν, αντί επιλόγου, τολμώντας, παρά την απόφαση του δημιουργού του, να του δώσω για τίτλο μια φράση από τις πολλές και σπουδαίες που ειπώθηκαν στις συνεντεύξεις:

«Ξέρεις, είναι μια δουλειά που δεν τελειώνει. Εγώ από τον Στέλιο [Βόκοβιτς] έχω κρατήσει μια φράση που μου την είπε τότε, την πρώτη χρονιά που δεν μπήκα [στη σχολή], που με ανέβασε πάνω στο γραφείο. «Κοίτα, μικρέ», μου λέει, «να ξέρεις, το θέατρο δεν είναι πλάκα. Το θέατρο είναι μια σκάλα. Αρχίζεις να την ανεβαίνεις, την ανεβαίνεις, την ανεβαίνεις. Τυχερός να είσαι, να την ανεβαίνεις. Αν κολλήσεις πουθενά, χ--' τα. Το επόμενο σκαλί περιμένει να ανέβει. Δεν υπάρχει πλατύσκαλο για να πάρεις ανάσα. Κανένα.»



Παναγιώτου, Θ. (2012). *Χωρίς τίτλο [Η ζωή και το έργο του ηθοποιού Γρηγόρη Βαλτινού]*.³

³ Ευγενική παραχώρηση από το προσωπικό αρχείο του κυρίου Γρηγόρη Βαλτινού, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αναστασιάδου, Σ. (2012). *Στατιστική και μεθοδολογία έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Κριτική.
- Alheit, P. (2009). Biographical learning within the new lifelong learning discourse. In K. Illeris, *Contemporary Theories of Learning: Learning Theorists In Their Own Words* (pp. 116-128). Routledge.
- Βαϊκούση, Δ. (2025). Freire και Mezirow: Βίοι παράλληλοι, ιδέες επάλληλες. Στο Α. Κόκκος, & Συνεργάτες, *Διευρύνοντας τη Θεωρία Μετασχηματισμού. Η συμβολή δέκα σημαντικών στοχαστών*. (σσ. 61-78). Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης Ενηλίκων.
- Boal, A. (1981). *Το Θέατρο του Καταπιεσμένου*. (Ε. Μπραουδάκη, Μεταφρ.) Θεωρία.
- Boal, A. (2013). *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και για μη ηθοποιούς*. (Μ. Παπαδήμα, Μεταφρ.) Σοφία.
- Brookfield, S. (2023). *Προς μια κριτικά στοχαστική διαδασκαλία*. (Λ. Γιώτη, Θ. Καραλής, Επιμ., & Κ. Τόκα, Μεταφρ.) Gutenberg.
- Γαλατά, Π.-Β., Βεργίδης, Δ., Δακοπούλου, Α., Καλογρίδη, Σ., Κεδράκα, Κ., & Τσιμπουκλή, Α. (2017). *Η Διεξαγωγή της Έρευνας στην Εκπαίδευση Ενηλίκων. Εγχειρίδιο Μεθοδολογίας*. (Π.-Β. Γαλατά, Επιμ.)
- Γιωτόπουλος, Γ. (2014). *Μετασχηματίζουσα μάθηση μέσα από την αισθητική εμπειρία στο πλαίσιο της τυπικής (δευτεροβάθμιας) και μη τυπικής εκπαίδευσης*. [Διπλωματική Εργασία]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>

Γκοτζαμάνης, Ο. (2009). *Το θέατρο ως εναλλακτική μορφή εκπαίδευσης ενηλίκων και ως εργαλείο μάθησης ενηλίκων στο πλαίσιο της μετασχηματίζουσας μάθησης. Η περίπτωση της ερασιτεχνικής σκηνής του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης*. [Διπλωματική Εργασία]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>

Camilleri, F. (2015). Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology. *Theatre, Dance and Performance Training*, 6:1, pp. 16-29. <https://doi.org/10.1080/19443927.2014.985334>

Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2008). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*. (Μ. Φιλοπούλου, Π. Μπιθαρά, Μ. Μαυράκη, Σ. Κυρανάκης, & Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ.) Μεταίχμιο.

Coombs, P., & Ahmed, M. (1974). *Attacking rural poverty*. John Hopkins University Press.

Cranton, P. (2007). Ατομικές διαφορές και μετασχηματίζουσα μάθηση. Στο J. Mezirow, & Συνεργάτες, *Η Μετασχηματίζουσα Μάθηση* (Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ., σσ. 211-232). Μεταίχμιο.

Creswell, J. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. SAGE Publications.

Διαμαντοπούλου, Α.-Σ. (2021). *Η εμπειρία των ηθοποιών ως δημιουργικών εργαζόμενων στο αθηναϊκό θέατρο*. [Διπλωματική Εργασία]. Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. Perigee.

- Eraut, M. (2004). Informal learning in the workplace. *Studies in Continuing Education*, 26:2, pp. 247-273. <https://doi.org/10.1080/158037042000225245>
- Erikson, E. H. (1975). *Παιδική ηλικία και κοινωνία*. (Λ. Αντωνίου, Μεταφρ.). Καστανιώτης.
- Freeman, J. (2022). *Approaches to Actor Training. International Perspectives*. Methuen Drama.
- Freire, P. (2009). *Η Αγωγή του Καταπιεζόμενου*. (Γ. Κρητικός, Μεταφρ.) Κέδρος.
- Goleman, D. (2011). *Η συναισθηματική νοημοσύνη: Γιατί το "EQ" είναι πιο σημαντικό από το "IQ"*. (Φ. Κουντουριώτη, Μεταφρ.) Πεδίο.
- Ίσαρη, Φ., & Πουρκός, Μ. (2015). *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας. Εφαρμογές στην Ψυχολογία και στην Εκπαίδευση*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. <https://doi.org/www.kallipos.gr>
- Illeris, K. (2016). *Ο τρόπος που μαθαίνουμε. Οι πολλαπλές διαστάσεις της μάθησης στην τυπική και άτυπη εκπαίδευση*. (Ε. Κωσταρά, Μεταφρ.) Μεταίχμιο.
- Jaques, D. (2004). *Μάθηση σε ομάδες. Εγχειρίδιο για όσους συντονίζουν ομάδες ενήλικων εκπαιδευομένων*. (Ν. Φίλλιπς, Μεταφρ.) Μεταίχμιο.
- Jarvis, P. (2022). *Εκπαίδευση ενηλίκων και διά βίου μάθηση: Θεωρία και πράξη*. (Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ.) Μεταίχμιο.
- Javeau, C. (2000). *Η έρευνα με ερωτηματολόγιο. Το εγχειρίδιο του καλού ερευνητή*. (Κ. Τζαννόνε-Τζώρτζη, Μεταφρ.) Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδανός.
- Κεδράκα, Κ. (2008). *Μεθοδολογία λήψης συνέντευξης*. Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης Ενηλίκων. <https://doi.org/http://www.adulteduc.gr>

Κεδράκα, Κ. (2010). *Η εκπόνηση διπλωματικής εργασίας στην Εκπαίδευση Ενηλίκων.*

Χρήσιμες οδηγίες. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Κεφαλληνού, Ν. (χ.χ.). *Τι μας δίδαξε το ελληνικό #metoo.* Ανάκτηση από

<https://diotima.org.gr/eisigisi-ti-mas-didaxe-to-elliniko-metoo/>

Κόκκος, Α. (2017). *Εκπαίδευση και Χειραφέτηση. Μετασχηματίζοντας στερεοτυπικές*

αντιλήψεις στο σχολείο και στην εκπαίδευση ενηλίκων. Επιστημονική Ένωση

Εκπαίδευσης Ενηλίκων.

Κόκκος, Α. (2024). *Η Δύναμη της Τέχνης στη Μάθηση. Διδακτική μεθοδολογία για την*

εκπαίδευση ενηλίκων και το σχολείο. Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης

Ενηλίκων.

Κοντογιάννη, Α. (2008). *Μαύρη Αγελάδα - Άσπρη Αγελάδα. Δραματική Τέχνη στην*

Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα. Τόπος.

Κουλαουζίδης, Γ. (2013). Αναζητώντας εκπαιδευτικά "τραύματα": η χρήση της

βιογραφικής μεθόδου στην προσπάθεια αναγνώρισης αποπροσανατολιστικών

εκπαιδευτικών βιωμάτων στο πλαίσιο της θεωρίας της μετασχηματίζουσας

μάθησης. *Έρευνα στην Εκπαίδευση*, 1 (1), σσ. 56-76.

<https://doi.org/https://doi.org/10.12681/hjre.8792>

Κουλαουζίδης, Γ. (2015). Αισθητική εμπειρία και μετασχηματισμός ή προσπαθώντας

να συνδέσουμε μια εκπαιδευτική μεθοδολογία με τις θεωρητικές προσεγγίσεις

της μετασχηματιστικής εκπαίδευσης. *Εκπαίδευση Ενηλίκων* τ. 35.

Κυριαζή, Ν. (2011). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και*

των τεχνικών. Πεδίο.

- Kegan, R. (2007). Ποιο "σχήμα" μετασχηματίζει; Μια δομο-αναπτυξιακή προσέγγιση στη μετασχηματίζουσα μάθηση. Στο J. Mezirow, & Συνεργάτες, *Η Μετασχηματίζουσα Μάθηση* (Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ., σσ. 73-105). Μεταίχμιο.
- Knowles, M. (1975). *Self-Directed Learning: A Guide for Learners and Teachers*. Association Press.
- Kolb, D. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice-Hall.
- Mezirow, J. (2007). Μαθαίνοντας να σκεφτόμαστε όπως ένας ενήλικος. Κεντρικές έννοιες της θεωρίας του μετασχηματισμού. Στο J. Mezirow, & Συνεργάτες, *Η Μετασχηματίζουσα Μάθηση* (Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ., σσ. 43-71). Μεταίχμιο.
- Mezirow, J. (2022). *Θεωρία Μετασχηματισμού*. (Α. Κόκκος, Επιμ., & Γ. Κουλαουζίδης, Μεταφρ.) Επιστημονική Ένωση Εκπαίδευσης Ενηλίκων.
- Nicholson, H. (2022). *Applied Drama. The Gift of Theatre*. Methuen Drama.
- Ποργιαλίδου, Α. (2019). *Το θέατρο ως παράγοντας μετασχηματισμού αντιλήψεων και στάσεων ζωής για τους ενήλικες ερασιτέχνες ηθοποιούς του ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. [Διπλωματική Εργασία]. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>
- Πουλόπουλος, Χ., & Τσιμπουκλή, Α. (2016). *Δυναμική των ομάδων και αλλαγή στους οργανισμούς*. Τόπος.
- Πούχγερ, Β. (2011). *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*. Εκδόσεις Παπαζήση.

- Ραφτόπουλος, Ε. (2016). *Η συμβολή του θεάτρου στη μετασχηματίζουσα μάθηση των ερασιτεχνών ηθοποιών του Δημοτικού Θεάτρου Συκίων Θεσσαλονίκης*. [Διπλωματική Εργασία]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>
- Rogers, A. (1999). *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων*. (Μ. Παπαδοπούλου, & Μ. Τόμπρου, Μεταφρ.) Μεταίχμιο.
- Στάμου, Φ. (2023). *Βίωμα, μνήμη και επαγγελματική ταυτότητα στο θέατρο με βάση αφηγήσεις γυναικών ηθοποιών*. [Διπλωματική Εργασία]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>
- Στράνης, Π. (2022). *Η ενήλικη μάθηση, ομαδική και μετασχηματίζουσα, μέσα από την αισθητική εμπειρία και ειδικά την υποκριτική, με άξονες το μετασχηματισμό αντιλήψεων και τον κριτικό στοχασμό των ενηλίκων, στο πλαίσιο του Λαϊκού Θεάτρου της Ζακύνθου*. [Διπλωματική Εργασία]. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Ανάκτηση από <https://apothesis.eap.gr/>
- Σωτηρούδη, Α. (2023). *Διδάσκοντας ηθοποιούς: Ο σκηνοθέτης-καθηγητής υποκριτικής ως εκπαιδευτής ενηλίκων*. [Διπλωματική Εργασία]. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Τερζόπουλος, Θ. (2022). *Η Επιστροφή του Διόνυσου*. Θέατρο Άττις.
- Τσιμπουκλή, Α. (2012). *Δυναμική Ομάδας και Επικοινωνία στην Εκπαίδευση Ενηλίκων*. ΙΝΕ-ΓΣΕΕ.
- Τσιώλης, Γ. (2006). *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις: Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Κριτική.
- Τσιώλης, Γ. (2010). *Η Επικαιρότητα της Βιογραφικής Προσέγγισης στην Ποιοτική Κοινωνική Έρευνα*. Στο Μ. Πουρκός, & Μ. Δαφέρμος, *Ποιοτική Έρευνα στις*

Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, Μεθοδολογικά και Ηθικά Ζητήματα
(σσ. 347-370). Τόπος.

Τσιώλης, Γ. (2014). *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα.*
Κριτική.

Τσουρβάκας, Γ. (1997). *Ποιοτική Έρευνα. Οι εφαρμογές της στη μελέτη των μέσων*
μαζικής επικοινωνίας. Εκδοτικός Όμιλος Συγγραφέων Καθηγητών.

Tally, M. (2021). *The Limits of #MeToo in Hollywood: Gender and Power in the*
Entertainment Industry. McFarland.

Thommessen, C., & Fougner, M. (2020). Body awareness in acting – a case study of
TRE as a supporting tool for drama students' personal and professional
development. *Dance and Performance Training*, 11:4, pp. 434-452.
<https://doi.org/10.1080/19443927.2019.1694971>

Υφαντόπουλος, Γ., & Νικολαΐδου, Κ. (2008). *Η στατιστική στην κοινωνική έρευνα.*
Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός.

Zarrilli, P. (2009). *Psychophysical Acting. An intercultural approach after Stanislavski.*
Routledge.

Νομοθεσία

Νόμος 1158/1981. Περί οργανώσεως και διοικήσεως σχολών Ανωτέρας Καλλιτεχνικής Εκπαιδεύσεως, Κρατικού Βραβείου Θεάτρου και καταργήσεως Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος Ηθοποιού. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*, ΦΕΚ Α' 127/03.05.1981 <https://search.et.gr/el/fek/?fekId=699299>

Προεδρικό Διάταγμα 336/1989. Οργανισμός, λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης Εθνικού Θεάτρου και Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*, ΦΕΚ Α' 156/14.06.1989 <https://search.et.gr/el/fek/?fekId=725471>

Προεδρικό Διάταγμα 93/2018. Τροποποίηση του π.δ. 336/1989 "Οργανισμός λειτουργίας Ανωτέρων Σχολών Δραματικής Τέχνης Εθνικού Θεάτρου και Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος" (Α' 156). *Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*, ΦΕΚ Α' 172/01.10.2018 <https://search.et.gr/el/fek/?fekId=572433>

Προεδρικό Διάταγμα 85/2022. Καθορισμός προσόντων διορισμού σε φορείς του Δημοσίου (Προσοντολόγιο-Κλαδολόγιο). *Εφημερίς της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας*, ΦΕΚ Α' 232/17.12.2022 <https://search.et.gr/el/fek/?fekId=624444>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα 1 Αποσπάσματα συνεντεύξεων

Η έκταση των συνεντεύξεων, ορισμένες εκ των οποίων ξεπέρασαν τις 30 σελίδες, δεν καθιστά εφικτή, στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, την πλήρη παράθεση ολόκληρων των απομαγνητοφωνήσεων, έτσι παρατίθενται μόνο αποσπασματικά. Έχουν αφαιρεθεί οι χαιρετισμοί κατά την έναρξη της συνάντησης, οι αναγνώσεις των εντύπων συναίνεσης από την ερευνήτρια και η αποδοχή τους από τους συνεντευξιζόμενους, οι εισαγωγές στο θέμα της συνέντευξης και οι μεταβάσεις στους άξονες της συνέντευξης, εκτεταμένα αποσπάσματα αμιγώς θεατρολογικού περιεχομένου και ενδιαφέροντος, διακοπές από εξωτερικούς παράγοντες και ομιλίες τυχόν περαστικών και τέλος, προσωπικές συζητήσεις που ζητήθηκε να μην καταγραφούν ή ήταν έντονα ταυτοποιητικές.

Σ1

Ε: [...] ουσιαστικά μια ανασκόπηση θα ήθελα, μια αναδρομή, σε όλη την πορεία σου από την πρώτη στιγμή που μπήκε η ιδέα ότι «θέλω να γίνω ηθοποιός».

Σ1: Ε, η ιδέα μπήκε, πω πω, θα πάμε πάρα πολύ μακριά, θα μιλάω πολλή ώρα. [...] Η ιδέα μπήκε όταν ήμουν μικρό παιδάκι και με πήγε ο μπαμπάς μου σινεμά, και ο μπαμπάς μου με άφηγε στο σινεμά και μετά πήγαινα, ξέρω γω, δουλειές, βόλτα, δεν ξέρω τι έκανα, και ερχόταν και με έπαιρνε. Και έβλεπα διάφορες ταινίες, αλλά μικρό παιδί τώρα. Και θυμάμαι στη [πόλη] ήταν αυτό, στο [σινεμά], που είδα μια ταινία ινδική, με πρωταγωνιστή ένα πιτσιρίκι στην ηλικία μου. Μπορεί να ήταν 6, 7, 8 χρονών, σαν, για τέτοια ηλικία μιλάμε, όχι 6, μάλλον 8, ας πούμε, 8, εκεί. Και όλη η ταινία ήταν γύρω από αυτόν, που ήταν σε αστικό περιβάλλον, σε δρόμους κ.τ.λ., και ήταν λίγο αλητάκι, λίγο, ξέρω ‘γω, κ.τ.λ. Μου είχε αρέσει πάρα πολύ αυτή η ταινία, και όταν έφυγα σκεφτόμουν ότι, χωρίς να ξέρω τι σημαίνει Ινδία, [...] φαινόταν ότι ήταν άλλος πολιτισμός, ένα άλλο πράγμα, σκεφτόμουν ότι όπως εγώ, εμείς όλοι, είδαμε αυτό το παιδάκι στη ζωή του εκεί, και έτσι κι εμένα κάποιοι κάπου με βλέπουν και παρακολουθούν την καθημερινότητά μου. Δεν καταλάβαινα τι σημαίνει γύρισμα, τι σημαίνει ταινία, τι σημαίνει κάμερα κ.τ.λ., δεν είχα ιδέα. Άρα νόμιζα ότι γίνεται με έναν μαγικό τρόπο αυτό. Από τότε είχα την εντύπωση ότι παίζω για κάποιους. Η καθημερινότητά μου ήταν ότι κάπου με βλέπουν τώρα που τρώω το πρωί, που πάω σχολείο, που βγαίνω βόλτα, [...] Οπότε αυτό νομίζω μπήκε πρώτη φορά εκεί.

[...] Κράτησε έτσι ένα μεγάλο διάστημα, στο σχολείο δηλαδή. Έφυγα με πρόσχημα, οι δικοί μου δεν μου δίνανε λεφτά να σπουδάσω θέατρο, και η ιατρική ήταν έτσι κάτι το πιο εύκολο για να μπορέσω να έχω χρήματα και στήριξη από το σπίτι για να πάω να σπουδάσω. Πήγα στη [ευρωπαϊκή πόλη], αλλά ουσιαστικά άρχισα να ψάχνομαι παράλληλα με την ιατρική με το θέατρο. Έκανα 3 χρόνια ιατρική, τα παράτησα μετά, και επικεντρώθηκα στο θέατρο, το οποίο το σπούδασα στο [κρατική σχολή], και ξαναγύρισα μετά στη [ευρωπαϊκή πόλη], και κάπως έτσι. [...] Στη [ευρωπαϊκή πόλη] η επιστροφή έγινε πια μόνο για θέατρο. Δηλαδή την ιατρική την είχα εγκαταλείψει και ψάχτηκα με το θέατρο, δούλεψα, έκανα και λίγο σινεμά, έκανα και λίγο κάτι μεταγλωττίσεις, δηλαδή πήγα λίγο να χωθώ έτσι στο κύκλωμα της [ευρωπαϊκή πόλη], ας πούμε, αλλά από μια σύμπτωση περίεργη βρέθηκα στην Αθήνα, με την οποία δεν είχα σχέση μέχρι τότε, γιατί ήμουν από [πόλη]. Και κάτι έγινε εν πάση περιπτώσει στην Αθήνα, και πέρασα πολύ ωραία, και χωρίς να το καταλάβω πώς έγινε, εγκαταστάθηκα εδώ. Και ύστερα από μερικούς μήνες πήγα [ευρωπαϊκή πόλη], πήρα τα πράγματά μου και γύρισα. [...] Και μετά στην Αθήνα πλέον δούλεψα ως ηθοποιός κυρίως στο θέατρο,

για αρκετά χρόνια, και λίγο τηλεόραση και λίγο σινεμά, μέχρι που πήρα την υποτροφία [ίδρυμα] και πήγα στη [αμερικάνικη πόλη] και εκεί, γοητεύτηκα πάρα πολύ από τον τρόπο που γινόντουσαν τα μαθήματα στη σχολή που έκανα, που δεν είχαν καμία σχέση με αυτό που κάναμε εμείς εδώ ως μάθημα, και επειδή εγώ έτσι λειτουργώ και μέχρι σήμερα, δηλαδή, βουλώνω τρύπες, ας το πω έτσι. Δηλαδή όταν υπάρχει μια έλλειψη αισθάνομαι ότι είμαι χρήσιμος και πρέπει κάτι να κάνω. Και το κάνω. Αν τα πράγματα λειτουργούν, δεν [το κάνω], λέω μια χαρά γίνεται η δουλειά. Δηλαδή εδώ τώρα, ας πούμε, όταν πάω να δω μια καλή παράσταση, λέω ωραία, γίνονται ωραίες παραστάσεις, άρα εγώ δεν χρειάζομαι, είμαι χαρούμενος, υπάρχει ωραίο θέατρο κ.τ.λ. Όταν πάω και βλέπω μια χάλια παράσταση, γυρίζω σπίτι και είμαι έξαλλος με τον εαυτό μου. Λέω είσαι βλάκας, δεν σκηνοθετείς, δεν κάνεις, δεν δείχνεις. Την άλλη μέρα παίρνω τηλέφωνα να κάνω ένα ραντεβού με έναν παραγωγό για να προτείνω μια ιδέα, να κάνω μια δουλειά κ.τ.λ. Με ενεργοποιεί. [...] Το κακό θέατρο.

Ε: Οπότε υπάρχει αυτή η αναστοχαστική διαδικασία που λέγαμε πριν.

Σ1: [...] Ο Καζάκος τότε ξεκινούσε και μια σχολή, [...] και μου λέει δεν έρχεσαι να κάνεις κανένα μάθημα, δεν το είχα σκεφτεί ποτέ. Μπήκα να κάνω ένα μάθημα και ένιωσα αυτή την έλλειψη που σου έλεγα προηγουμένως, ότι αυτό θέλω να κάνω, και γιατί ξαφνικά μ' ευχαριστεί πάρα πολύ και ταιριάζει και στον χαρακτήρα μου, αλλά και γιατί ένιωσα ότι εκείνη την εποχή υπήρχε και μεγάλη έλλειψη. Νομίζω δεν είχαμε καλές σχολές, δεν είχαμε καλούς δασκάλους, δεν γινόταν το μάθημα έτσι όπως το είδα να γίνεται στην Αμερική και εντυπωσιάστηκα. [...] σε σχέση με τον χαρακτήρα, μου ταίριαζε πάρα πολύ αυτό [...] ότι είμαι εγώ χωρίς να δίνω λογαριασμό σε κανέναν γι' αυτό που κάνω. Δηλαδή εγώ αποφασίζω, εγώ κάνω ό,τι θέλω κτλ. Ως ηθοποιός έπρεπε να λογοδοτώ στον σκηνοθέτη και έπρεπε να ακολουθώ τις οδηγίες του σκηνοθέτη, το οποίο δεν μου ταίριαζε. Ως σκηνοθέτης έχω περισσότερη ελευθερία απ' ό,τι έχω ως ηθοποιός, αλλά πάλι έχω έναν παραγωγό που μπορώ εγώ να του ζητάω αυτό και να μου λέει αυτό κάνει, ξέρω 'γω, 100 ευρώ, βρες κάτι που να κάνει 5. Κι εγώ να πρέπει να βρω κάτι που να κάνει 5. Οπότε κι εκεί είναι μέσα από πολλούς συμβιβασμούς και υποχωρήσεις διά βίου κ.τ.λ., ενώ στο μάθημά μου είμαι ο απόλυτος άρχων και κάνω ό,τι θέλω χωρίς να λογοδοτώ σε κανέναν. Κι αυτό μου ταίριαζε πάρα πολύ.

Ε: Οπότε μετά η εκπαίδευση, ας πούμε, η μάθηση που συνεχίστηκε μετά από αυτήν την έναρξη της σχολής, απ' ό,τι υποθέτω ήταν πάνω στο “να καλύψω ποια κενά”. Κενά δικά μου ως προς τον τρόπο που θα διδάξω ή ως ηθοποιός ξανά μετά;

Σ1: Το ως ηθοποιός άρχισε να απομακρύνεται. [...] να σου πω κάτι, έχει να κάνει πάρα πολύ με το ενδιαφέρον που σου προκαλεί κάτι. Μου άρεσε όταν έπαιζα, αλλά ειλικρινά ποτέ δεν ασχολήθηκα περισσότερο από την ώρα της πρόβας με την υποκριτική μου. Στην πρόβα πήγαινα και έκανα με ευχαρίστηση την πρόβα μου, τον ρόλο μου και όλα αυτά, όταν ερχόταν η ώρα της παράστασης έπαιζα και μου άρεσε, που πήγαινα στα καμαρίνια των συναδέλφων, πάνω στη σκηνή με το κοινό κ.τ.λ. Μέχρι εκεί. Όταν έκανα το πρώτο μάθημα που έκανα, έγινε ψύχωση. Κυριολεκτικά ψύχωση. 24 ώρες το 24ωρο σκεφτόμουν, αυτό λειτούργησε, ωραία, αυτό γιατί δεν λειτούργησε, τι μπορώ να κάνω για να βελτιώσω, γιατί πάντα την ευθύνη την είχα εγώ, ποτέ δεν έβαζα ότι φταίει το παιδί που κάτι δεν πήγε καλά. Έλεγα εγώ σαν δάσκαλος κάτι δεν έκανα σωστά. Και προσπαθούσα στο επόμενο μάθημα να το βελτιώσω αυτό. Κι αυτό ήταν μια 24ωρη ενασχόληση με το μυαλό μου να βρω κ.τ.λ. λύσεις στα προβλήματα, οτιδήποτε ήταν αυτό. Εε, αυτό δεν τελειώνει, αυτό κρατάει μέχρι σήμερα. Και νομίζω μέχρι να πεθάνω δεν θα τελειώσει. Πάντα ανακαλύπτεις καινούρια πράγματα, ανοίγεις

μια πόρτα, χαίρεσαι λίγο, βλέπεις μετά 10 κλειστές πόρτες, άντε πάλι αυτό κι από την αρχή να ξαναρχίζεις να ψάχνεις και εντάξει, έτσι κάπως πορεύεται.

Ε: [...] είναι ο ιδανικός εκπαιδευτής ενηλίκων αυτό που περιγράφεις. Δηλαδή νομίζω ότι αν ψαχτείς λίγο με τις αρχές και τη μεθοδολογία της εκπαίδευσης ενηλίκων, θα ανοίξει ένα παράθυρο ξαφνικά, ένας νέος κόσμος - όπως και η μετασχηματίζουσα μάθηση. Ωραία, μετά είχαμε κάτι, οι σπουδές στο πανεπιστήμιο, το μεταπτυχιακό, όλα αυτά.

Σ1: Αυτά προκύψανε στην πορεία, επειδή εμένα πάντα μ' αρέσει να έχω να μαθαίνω, γενικά αισθάνομαι ότι το σχολείο είναι το φυσικό μου περιβάλλον έτσι κι αλλιώς από μικρός. Δηλαδή εγώ από πολύ μικρός έβγαζα χαρτζιλίκι κάνοντας μαθήματα ιδιαίτερα σε παιδιά της γειτονιάς [...] η διαδικασία της μάθησης, είτε από την πλευρά του δασκάλου είτε από την πλευρά του μαθητή, είναι κάτι που είναι ένα κομμάτι στη φύση μου, τό 'χω ανάγκη. Πάντα ας πούμε όταν ξεκινάει η σεζόν που λέμε ακαδημαϊκό έτος τον Σεπτέμβριο εκεί, κάτι θέλω να ξεκινήσω, κάτι θέλω να μάθω. Έκανα Coursera, έκανα Mathesis, αυτός ο κύκλος μαθημάτων που είναι από το διαδίκτυο, που υποτίθεται είναι δωρεάν μαθήματα. [...] διάφορα πράγματα που μου άρεσαν, και τώρα γλώσσες, τώρα κάνω ξέρω 'γω Duolingo, [...] κάτι ισπανικά, κάτι γερμανικά.

Ε: Πάντα σε μια...

Σ1: ...ναι, πάντα μέσα στη διαδικασία.

Σ1: Από όλη λοιπόν αυτή την πορεία που μου περιέγραψες τώρα, ποιο σημείο ή ποια σημεία θα έλεγες ότι λειτούργησαν μαθησιακά σε βαθμό που να σε μετακινήσουν ως άνθρωπο και ως ηθοποιό; Δηλαδή υπήρξε, ας εστιάσουμε περισσότερο στο θέατρο, είτε στη διδασκαλία είτε ως ηθοποιός. Που να νιώθεις δηλαδή ότι σε εξέλιξαν, σε προβλημάτισαν, σου δημιούργησαν την ανάγκη, βασικά μου είπες την ανάγκη αυτή να καλύψεις κάποια κενά. Περισσότερο απ' όλα τι ήταν πιο έντονο, ας πούμε;

Σ1: Εε, κοίταξε, το πιο έντονο ήτανε δυο-τρεις σημαντικοί άνθρωποι που βρέθηκαν στον δρόμο μου και μου άλλαξαν τα μυαλά στην κυριολεξία, με ταρακούνησαν δηλαδή, είδα τα πράγματα αλλιώς. Δηλαδή το είδα αυτό έτσι, από 'δω [δείχνει από τη μια άκρη στην άλλη]. Αυτό ήτανε πάρα πολύ σημαντικό, αλλά νομίζω ότι έτσι κι αλλιώς είναι κάτι που στο θέατρο τουλάχιστον συμβαίνει διαρκώς, ένας αναστοχασμός, αναθεωρείς συνέχεια πράγματα. Λες κάτι και αμέσως λες ότι μπορεί και να μην είναι. Την ώρα που το λες το αμφισβητείς κιόλας. Κι αυτό είναι ένα μέρος πολύ δημιουργικό στην πορεία μας. Γιατί έχω την εντύπωση ότι αυτό ίσως είναι και ένα βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης που την διαχωρίζει από την επιστήμη. Δηλαδή σαν γιατρός δεν μπορείς να είσαι τώρα χειρουργός και την ώρα που πας να κόψεις να πεις ότι «α, αυτό μπορώ να μην το κόψω έτσι, να το κόψω αλλιώς», λέει θα πεθάνει ο άνθρωπος. [...] Δεν έχουμε θέμα να πεθάνει κανείς. Εε, μπορούμε να δοκιμάζουμε και να τολμούμε να κάνουμε πράγματα που μας έρχονται επειδή έτσι μού 'ρθε. Εε, νομίζω ότι αν με ρωτήσεις γιατί το κάνεις αυτό και σου πω γιατί έτσι μού 'ρθε, είναι μια απάντηση ικανοποιητική. [...] Στην τέχνη. Ενώ στην επιστήμη δεν μπορώ να σου πω έτσι μού 'ρθε, [...] Πρέπει να τεκμηριώσω κάτι. Σε μας αυτή η ελευθερία είναι πολύ σημαντικό κομμάτι και νομίζω ότι αυτό είναι που μας προχωράει. Το ότι διαρκώς, και τουλάχιστον το θέατρο το δυτικό έτσι προχώρησε, αν δούμε την ιστορία, την ιστορική τη διαδρομή του, σε σχέση ας πούμε με το θέατρο της Ανατολής, που είναι ένα θέατρο στυλιζαρισμένο, που κληρονομείται από γενιά σε γενιά [...] Στη Δύση πάντα έχουμε

αναστοχασμό, έχουμε καινούρια στοιχεία. Άρα απαντώ διπλά: απαντώ για δυο-τρεις [ανθρώπους που με επηρέασαν] και ίσως τώρα άμα μιλήσουμε λίγο ακόμη μπορεί να φανεί εδώ και κανένας ακόμη. [...] αλλά υπάρχει και η καθημερινή τριβή που διαπιστώνω ότι διαρκώς έχουμε αλλαγές στον τρόπο που προσεγγίζω κάτι, στον τρόπο που αντιλαμβάνομαι τα πάντα, τη σκηνοθεσία, την υποκριτική, όλη τη διαδικασία τη θεατρική.

Ε: Υπάρχει κάποιο έργο θεατρικό, κάποιος χαρακτήρας θεατρικός ή κάποιος ρόλος που ήδη έχεις παίξει, που νιώθεις ότι σε έχει πάλι μετακινήσει, αυτή τη λέξη θα χρησιμοποιήσω, ηθικά, πολιτικά, υπαρξιακά, να σε έχει μετατοπίσει ως άνθρωπο ή ως ηθοποιό με τον ίδιο τρόπο που ένας άνθρωπος ή μια κατάσταση τό 'χουνε κάνει;

Σ1: Θεαματικά, μετατόπιση θεαματική όχι. Η μετατόπισή μου είναι προοδευτική. Γίνεται βαθμιδόν. Αισθάνομαι δηλαδή ότι μετατοπίζομαι αρκετά, αλλά ξέρεις τι, δεν είναι μια πορεία γραμμική, είναι, κάνει κύκλους. Δηλαδή όταν μετατοπίζομαι, μετατοπίζομαι κυκλικά. Δηλαδή, μπορεί να φεύγω από 'δω και να επανέρχομαι και να ξαναπηγαίνω, σαν σπείρα πάει η πορεία μου ας πούμε, δεν είναι ότι πάει σε μια ευθεία. [...] θυμήθηκα τώρα το τρίμηνο που τρέχει αυτή τη στιγμή [...] παίζανε δυο παιδιά και τους είπα ΟΚ, κάναμε κάποιες παρατηρήσεις, είπαμε αυτά που είχαμε να πούμε, και λέω ωραία, άφησέ το τώρα αυτό, δοκίμασε να παίζεις κάτι άλλο, και θέλω να το ξαναδείς στο τέλος του τριμήνου, κι ύστερα από δυο μήνες δηλαδή, και να δω τι αλλαγή κάνεις στην προσέγγισή σου. [...] γιατί αν το ξαναπιάσεις σε δυο μήνες και αισθανθείς ότι το προσεγγίζεις διαφορετικά, σημαίνει ότι κάνεις μια δουλειά μέσα σ' αυτούς τους δυο μήνες. Αν δεις ότι δεν αλλάζει κάτι και είσαι ο ίδιος και μας το δείξεις κι εμείς δεν διαπιστώσουμε ότι κάτι έχει αλλάξει, σημαίνει ότι δεν προχώρησες. Άρα μπορεί ο καθένας να το έχει αυτό και σαν προσωπικό του κριτήριο. Δηλαδή δουλεύω τώρα κάτι, λέω ΟΚ, στο επίπεδο της ωριμότητας που βρίσκομαι εγώ αυτή τη στιγμή, αυτό μπορώ να κάνω. Τίμια, ειλικρινά, το κάνω. Αν σε έναν χρόνο το ξανακάνω και αισθανθώ ότι, ας πούμε, μπορεί να μου φαίνεται γελοίο αυτό που είχα κάνει πριν έναν χρόνο, πω, ξέρεις, τι είχα παίζει τότε, πώς το 'κανα ρε παιδί μου [...] Αυτό δείχνει διαδρομή, δείχνει πορεία, είναι ωραίο σημάδι, είναι κριτήριο.

Ε: Παρόλα αυτά από άποψη σπουδαιότητας των κειμένων, ας πούμε, αν πιάσουμε τα μεγάλα κείμενα του παγκόσμιου δραματολογίου, εκεί υπάρχει κάτι που νιώθεις ότι σε έχει σημαδέψει, σε έχει προβληματίσει με κάποιο τρόπο;

Σ1: Κοίταξε, όλα αυτά τα μεγάλα κείμενα που λέμε [...] δεν τελειώνουν [...] ποτέ. Δηλαδή τώρα δεν είναι ότι θα δουλέψεις λίγο τον Άμλετ και θα τελειώσει η σχέση σου μαζί του, ούτε τον, ξέρω γω, τον Οιδίποδα ή κι άλλοι ρόλοι σημαντικοί, Τσέχωφ που έχει τόσο ωραίους ρόλους, ακόμα Μπέκετ αν κάνει κανείς *Περιμένοντας τον Γκοντό*, δηλαδή είναι πολύ σημαντικοί ρόλοι αυτοί και πολύ σημαντικά κείμενα, θέλοντας και μη σε επηρεάζουν και σε αλλάζουν ακόμα και σε επίπεδο που μπορεί να μην το συνειδητοποιείς. Να συμβαίνει δηλαδή και λίγο ερήμην σου αυτό. Έχω την εντύπωση ότι πολλά πράγματα γίνονται, είναι ένα μεγάλο μέρος που τα αντιλαμβανόμαστε, αλλά πιστεύω ότι υπάρχει κι ένα μεγάλο μέρος που γίνεται και λειτουργεί ερήμην μας.

Ε: Προβληματίζομαι τώρα μ' αυτό [...] πιο πολύ σ' αυτό τώρα που προσπαθώ να βρω, ναι, γιατί αν γίνεται ερήμην, τελικά απ' τη μια επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι ο ηθοποιός, εκ των πραγμάτων, από την τέχνη του όντως διαμορφώνεται, αλλά κατά πόσο συνειδητοποιεί τελικά αυτή την αλλαγή;

Σ1: Ε, κοίταξε, είναι ένα μέρος [μόνο] που συνειδητοποιούμε. [...] Εμείς δουλεύουμε πάνω σ' αυτά που μπορούν να δουλευτούνε. Δηλαδή υπάρχει ένα μεγάλο μέρος που είσαι εσύ το οποίο είναι αυτό, δεν μπορούμε να κάνουμε κάτι γι' αυτό, άρα δεν μας απασχολεί. Αυτό που μας απασχολεί στο πλαίσιο ενός μαθήματος είναι αυτό για το οποίο μπορούμε να κάνουμε κάτι. [...] αυτό που έμαθα στην Αμερική ουσιαστικά και που μου άλλαξε λίγο τα μυαλά, στις σχολές τότε, τη δεκαετία του '80 που σπούδασα εγώ, λίγο πολύ είχαμε τους ταλαντούχους, τους λιγότερο ταλαντούχους και ξέρω 'γω τους υπόλοιπους [...] Οι δάσκαλοί μας δουλεύανε με τους ταλαντούχους κυρίως και ξέρω ότι αυτό συμβαίνει ακόμα σε σχολές, και οι υπόλοιποι λίγο περιφερειακά. [...] Σε μας [στα μαθήματα του Σ1] δεν μπαίνει τέτοιο θέμα. [...] Μπορεί να το κάνει οποιοσδήποτε. Τώρα, ο ταλαντούχος θα το κάνει αλλιώς, ο λιγότερο ταλαντούχος θα το κάνει αλλιώς. Τελικά καταλαβαίνουμε ότι δεν σημαίνει τίποτα ποιος είναι ο ταλαντούχος και ποιος δεν είναι, γιατί και στην πορεία μου τώρα, ύστερα από τόσα χρόνια που είμαι στη δουλειά, αν κάτσω και θυμηθώ ποιους είχαμε τότε ταλαντούχους, δεν είναι όλοι στο επάγγελμα αυτή τη στιγμή. [...] δεν σημαίνει ότι όλοι οι ταλαντούχοι έχουν φύγει και έχουν κάνει άλλη δουλειά, όχι, κάποιοι είναι, αλλά δεν είναι όλοι. Ναι, κάποιοι άλλοι όμως που δεν σου γέμιζαν το μάτι τότε, υπάρχουν και υπάρχουν σημαντικά, δεν υπάρχουν απλώς, υπάρχουν σημαντικά, που σημαίνει ότι κάτι έγινε στην πορεία μ' αυτούς. Άρα το πράγμα είναι ρευστό. Δεν μπορείς να πεις ότι είναι αυτό ή δεν είναι.

Ε: Είναι κάποια πράγματα σε σχέση με την υποκριτική καθαρά, που έχουν να κάνουν με την αισθητική εμπειρία, με στοιχεία όπως η μουσική, η σκηνογραφία, ο φωτισμός, αυτά έχουν επηρεάσει με κάποιο τρόπο ή επηρεάζουν βαθύτερα σε ίδιο βαθμό με το κείμενο, ας πούμε;

Σ1: Κοίταξε τώρα, αυτό είναι ένα μεγάλο κεφάλαιο που θίγεις και ένα μεγάλο πρόβλημα που έχουμε. Είναι, ας πούμε, αυτό που λέμε η φόρμα και το περιεχόμενο. Έχω την εντύπωση και αυτό το πράγμα το συναντώ αρκετά συχνά [...] ότι πολλά γίνονται σε βάρος του περιεχόμενου. [...] Και μου φαίνεται ότι δεν είναι ωραίο να συμβαίνει. Δηλαδή μου αρέσει πάρα πολύ να υπάρχει μια ισορροπία και εν πάση περιπτώσει σε καμία περίπτωση να χάνεται το περιεχόμενο σε βάρος της φόρμας που λέμε. Άρα, αυτό είναι ένα θέμα που τό 'χουμε, δεν ξέρω αν το είχαμε πάντα, ενδεχομένως μπορεί και να το είχαμε, ε, αισθάνομαι ότι όσο περνάει ο καιρός τό 'χουμε όλο και περισσότερο και πρέπει να το λύσουμε.

Ε: Ναι, είμαστε του θεάματος δηλαδή και όχι της ουσίας κατά κάποιον τρόπο.

Σ1: Ναι, ναι, ναι, [...] αισθητικά πρέπει να 'ναι ωραίο αυτό που βλέπουμε. Και τα κοστούμια πρέπει να 'ναι ωραία και όλα αυτά, τα φώτα, η μουσική, ξέρω 'γω κ.τ.λ. Αλλά τι γίνεται σ' αυτό το έργο, τι συμβαίνει. [...] δεν γίνεται να μην μπορώ να ξέρω τι βλέπω και να βλέπω μόνο εικόνες. Γίνεται άλλη τέχνη μετά, γίνεται εικαστική τέχνη.

Ε: Ως ηθοποιός όμως, θυμάσαι κάποια στιγμή που όλο αυτό, ένα, κάτι αντίστοιχο συνέβαλε στο να είσαι πιο μέσα στο ρόλο, μια μετακίνηση όπως είπαμε πριν, να έχει δημιουργήσει όλο αυτό; Δηλαδή αυτό το «ουάου τι είναι αυτό», σαν ηθοποιός να το έχεις βιώσει παίζοντας σε μια παράσταση; Έχει υπάρξει κάτι τέτοιο;

Σ1: Εξαιτίας αυτού όχι, δεν νομίζω, όχι. Όχι. Όχι, πάλι θυμάμαι έτσι δυο-τρεις κορυφαίους που ανέφερα και πριν τα ονόματά τους, αλλά δεν είχαν να κάνουν με αυτό το κομμάτι [...] στη μετατόπισή μου, είχαν να κάνουν μέσα μου, επί της ουσίας δηλαδή, στην προσέγγιση, αυτό που λέμε τι σημαίνει παίζω, πώς παίζω. Εκεί ήταν μια

τεράστια μετατόπιση πραγματικά. [...] Που τη μετέδωσαν όμως θεατρικά μέσα απ' το θέατρο, με τον τρόπο που κάνεις τη δουλειά. Που την έκανα έτσι και την έκανα μετά 180 μοίρες αλλιώς. [...] αυτό που έχει πολύ ενδιαφέρον πάντα ήτανε το στοιχείο της ανατροπής. Δηλαδή και τώρα είναι κάτι που το έχω και το κουβαλώ και είναι πραγματικά πολύ ενδιαφέρον, όταν, [...] μόλις διαβάζεις αυτό εδώ και λες ΟΚ, το λες και κάπως σου βγαίνει να το πεις, π.χ. κλαίγοντας, [...] λέω για να δοκιμάσω γελώντας, δηλαδή πάω αμέσως στο αντίθετο. Και βλέπω ότι έχει πολύ ενδιαφέρον. Κι όχι απλώς έχει ενδιαφέρον αλλά αμέσως, «πουφ», φωτίζεται κάτι. Με την ανατροπή, την εκ διαμέτρου αντίθετη. Είναι ένα κλειδί. Το να βλέπεις ότι σου 'ρχεται να κάνεις αυτό και αμέσως να λες «ΟΚ, για να δοκιμάσουμε το αντίθετο τελείως». [...] Να κάνουμε ναι, να μην πάμε στο αναμενόμενο, ας δοκιμάσουμε το άλλο. Μπορεί να είναι μια βλακεία και να μην οδηγήσει πουθενά. Αλλά μερικές φορές πραγματικά φωτίζει, μπορεί να φωτίσει όλη την παράσταση, μπορεί να φωτίσει όλη την ερμηνεία σου, όλη την υποκριτική σου.

Ε: Ήθελα λίγο τώρα να πιάσουμε και το κοινό, τη σχέση με το κοινό. Τι επίδραση έχει το κοινό σε σένα ως άνθρωπο και ως ηθοποιό;

Σ1: [...] το κοινό τό 'βλεπα πάντα ως κοινό που έρχεται να δει μια παράσταση. Και έχεις και μια επαφή, μια σχέση μαζί του, όχι ακριβώς άμεση, αλλά έμμεση. Δηλαδή σε σένα απευθύνομαι [στον/στην ηθοποιό], με σένα παίζω, αλλά ταυτοχρόνως έχω την αίσθηση ότι μας παρακολουθούν, δεν είμαστε οι δυο μας ας πούμε, έχουμε, αυτούς δεν θα τους κοιτάξω ποτέ, σε σένα τα λέω, εσένα κοιτάω. [...] Αλλά τους νιώθω, τους αισθάνομαι ότι υπάρχουνε και ενεργειακά είμαι προς τα εκεί. Αλλά τα τελευταία χρόνια συνειδητοποίησα ότι το κοινό πάει σε μια παράσταση, όχι για να δει, αλλά για να παίξει. [...] Παίζει μέσα απ' το σκοτάδι που κάθεται, ουσιαστικά πρέπει να το κάνουμε εμείς να παίξει. Αν δεν παίζει φεύγει πάρα πολύ απογοητευμένο. Πληρώνει εισιτήριο ουσιαστικά για να παίξει και παίζει μέσα από εκεί. Εμείς λοιπόν δεν πρέπει να του δίνουμε μόνο αυτό που βλέπει τώρα, γιατί το κοινό δεν σηκώνεται πάνω ή δεν ανεβαίνει στη σκηνή, παίζει από κάτω με τη φαντασία του. Αν μόνο βλέπει αυτό που γίνεται τώρα ανάμεσά μας, φεύγει απογοητευμένο. Πρέπει να του δείχνουμε και πράγματα που δεν συμβαίνουν τώρα, αλλά εμείς τα κουβαλάμε. [...] Με τη φαντασία του πρέπει να τα δει αυτά κι εμείς είμαστε υποχρεωμένοι όταν παίζουμε, [...] πρέπει με τη φαντασία του να το κάνω να δει ότι [...] είναι ένας άλλος χώρος που κάτι συμβαίνει εκεί παραδίπλα, τον οποίο δεν τον βλέπει, αλλά μπορεί να τον φαντάζεται. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της λειτουργίας του κοινού σε σχέση με την παράσταση. [...] βλέπει ότι παίζεις μαζί μου, αλλά κάτι άλλο υπάρχει πίσω απ' αυτό που λέμε. [...] Είναι επειδή θέλει να συμμετάσχει, θέλει την αλληλεπίδραση, [...] Και συμμετέχει μέσα από αυτή τη σύμβαση. Είναι στο σκοτάδι, στη θέση του, αλλά η φαντασία του πρέπει να λειτουργήσει, να μη δει μόνο αυτό που βλέπει. Να φανταστεί πράγματα.

Ε: Φοβερό. Πολύ ωραίο, πάρα πολύ ενδιαφέρον αυτό. Να πιάσουμε κι ένα άλλο θέμα που θέλω λίγο να το διερευνήσουμε, η έννοια της αποτυχίας. Η αποτυχία, πώς - δεν ξέρω αν έχει υπάρξει καμιά έτσι σοβαρή, έτσι μεγάλη αποτυχία...

Σ1: [...] δεν πιστεύω στην έννοια της αποτυχίας. Πιστεύω στην επιτυχία και στο μάθημα. Αυτά τα δύο είναι για μένα το δίπολο. [...] Δεν το λέω αποτυχία, δεν τη χρησιμοποιώ πια αυτή τη λέξη. Δηλαδή πώς είναι η αποτυχία; Εγώ έχω επιτυχία, μάθημα στη θέση της αποτυχίας. Γιατί αυτό ουσιαστικά αν το δώ σαν αποτυχία είναι η μεγαλύτερη βλακεία που μπορώ να κάνω και σε σχέση με τον εαυτό μου και σε σχέση

με τα πάντα. [...] θα στεναχωρηθώ, μην τρελαθούμε, γιατί δεν είμαι ρομπότ, είμαι άνθρωπος, αλλά η στεναχώρια πρέπει να κρατάει ένα εικοσιτετράωρο. Σήμερα θα είμαι χάλια, [...] Αύριο το πρωί όμως θα ξυπνήσω και θα πω ωραία, τι έμαθα τώρα εγώ απ' αυτό; Τι μου είπε; Τι πρέπει να κάνω; Τι; Και αυτό αμέσως [...] Θα με οδηγήσει στην επιτυχία.

[...] Εμένα η Αμερική που είναι ορόσημο στη ζωή μου γιατί μου άλλαξε τη ζωή αυτή η υποτροφία και μου άλλαξε τα μυαλά, που σου είπα ότι πήγα εκεί και είδα πώς γίνεται το μάθημα σε μια σχολή και είπα «Θεέ μου έτσι γίνεται μάθημα σε σχολή»; Έγινε μέσα από μια αποτυχία. Εμένα με πήρανε στο Εθνικό να παίζω [...] κι εκείνη την εποχή [...] αν δεν έκλεινες [δουλειά] το Σεπτέμβριο έπρεπε να περιμένεις τον Απρίλιο. [...] Έτσι λοιπόν εγώ έκλεισα για να είμαι με έναν σκηνοθέτη [...] Οπότε δεν μιλούσα για δουλειές. Και ξαφνικά [...] ανοίγω την εφημερίδα [...] και λέει ξεκίνησαν οι πρόβες στο Εθνικό [...] κι έχει τη φωτογραφία κι έχει όλη τη διανομή. [...] Κι εγώ πουθενά. Παίρνω τηλέφωνο, λέω συγγνώμη, λέω γεια... ναι μου λέει, εγώ σε ήθελα, αλλά με πιάσανε και δεν μπόρεσα να κάνω... Άνθρωπε, δεν παίρνεις ένα τηλέφωνο να μου το πεις;

Ε: Οπότε υπήρξε απόρριψη πριν υπάρξει αποτυχία ας πούμε θεατρική.

Σ1: Ακριβώς, αλλά καταλαβαίνεις τώρα τι σημαίνει θέλω να πεθάνω, γιατί είναι και βιοποριστικό, από αυτό ζούσα, αυτή ήταν η δουλειά μου. [...] Επειδή όμως εγώ κάθε χρόνο ήθελα να πάω στην Αμερική και πάντα δούλευα [...] έλεγα γαμώτο, και φέτος έχασα την Αμερική [...] Οπότε τώρα, μόλις ξύπνησα την άλλη μέρα το πρωί, είπα τώρα πάω στην Αμερική. [...] έτσι πήγα στην Αμερική. Δηλαδή η επιτυχία μου της Αμερικής πάτησε πάνω σε μια αποτυχία. [...] Άρα πάντα αν το δεις, ότι κάτι θέλει να σου πει, είναι πάντα για καλό, πώς λένε «κάθε εμπόδιο για καλό», ο λαός δεν τα λέει τυχαία αυτά. Πιστεύω πάρα πολύ σ' αυτό.

Και βεβαίως [...] Μόλις συμβεί το κακό, θα στεναχωρηθείς. Αλλά θα κρατήσει τόσο όσο. Αμέσως μετά πρέπει να δεις τώρα τι κερδίζω εγώ απ' αυτό, και θα δεις ότι είναι πάντα για καλό.

Ε: Θέλω να μιλήσουμε για τον επαγγελματικό χώρο ως μαθησιακό πάλι γεγονός, ως μαθησιακό περιβάλλον. Κατά πόσο η ασφάλεια ή η μη ασφάλεια που νιώθουμε σε έναν χώρο, σε ένα εχθρικό περιβάλλον, σε ανταγωνιστικό, γιατί εντάξει υπάρχουνε πάντα, υπάρχουν οι ιδανικές συνθήκες σπάνια, υπάρχουνε και οι χειρότερες τις περισσότερες φορές. Πιστεύεις ότι μπορεί σε ένα περιβάλλον εχθρικό να δημιουργήσει πραγματικά ο ηθοποιός;

Σ1: Ναι, γιατί ε, ναι, είναι, μοιάζει λίγο με το προηγούμενο που λέγαμε. Πιστεύω ότι στην πραγματικότητα δεν είναι εχθρικό το περιβάλλον. Εσύ μπορείς να το δεις όπως θέλεις. Και πάντα το βλέπεις δηλαδή στο πλαίσιο της δουλειάς, ξέρω ότι τώρα εδώ είμαι για να παίζω έναν ρόλο, ας πούμε, σαν ηθοποιός. Οτιδήποτε συμβαίνει πρέπει να το δω υπέρ της ερμηνείας του ρόλου μου. Οπότε αν είναι εχθρικό το περιβάλλον το εκμεταλλεύομαι για κάτι που μπορεί να ταιριάζει και να με βοηθήσει στον ρόλο μου. Πάντα υπάρχει τρόπος να εντάξεις αυτό που φαινομενικά δείχνει να είναι αρνητικό και να το κάνεις υπέρ σου, ώστε να το εκμεταλλευτείς υπέρ της δουλειάς σου. Όταν ολοκληρωθεί η δουλειά και κάνεις ένα, δηλαδή δεν μου αρέσει να το κάνεις αυτό στη διάρκεια της δουλειάς, να σκέφτεσαι αρνητικά πράγματα που συμβαίνουν. [...] Στη διάρκεια της δουλειάς, οτιδήποτε φαίνεται σαν αρνητικό, εσύ λες, α, ωραία αυτό τώρα θα το εκμεταλλευτώ στον χαρακτήρα μου, στον ρόλο που παίζω. [...] Όταν

ολοκληρωθεί η δουλειά μπορεί να πεις ότι ΟΚ, εγώ μ' αυτούς δεν θέλω να ξαναδουλέψω. Πάμε παρακάτω, θα δουλέψω μ' άλλους. Αλλά πλέον είναι απολογιστικό, έχει τελειώσει. Τότε μπορείς να κάνεις έναν απολογισμό και να πεις ήταν ψυχοφθόρο, τελικά μου κάνει κακό, και χίλια δυο που μπορεί να συμβαίνουν για να αποφασίσεις ότι δεν θα ξαναείσαι εκεί σ' αυτό το σύστημα. Όσο γίνεται όμως κι όσο συμβαίνει, το συμφέρον σου είναι κάθε τι που φαίνεται αρνητικό να το βλέπεις θετικά. Αυτό πιστεύω.

Ε: Αν έπρεπε να συνοψίσεις από όλα αυτά που είπαμε τι είναι αυτό που [...] θεωρείς ότι έχει τη μεγαλύτερη εκπαιδευτική επίδραση, το θέατρο, με ποιον τρόπο επιδρά περισσότερο εκπαιδευτικά στον ηθοποιό;

Σ1: Κοίταξε, πιστεύω ότι μαθήματα θεάτρου θα έπρεπε να κάνει κανείς οτιδήποτε κάνει στη ζωή του. Πρέπει δηλαδή κατά τη γνώμη μου το θέατρο να το μαθαίνανε οι γιατροί, οι υδραυλικοί, ή ό,τι δουλειά κάνεις στη ζωή σου, σε οποιονδήποτε τομέα εκπαίδευσης θα έπρεπε να υπήρχαν και μαθήματα θεάτρου. Να έκανες λίγο αυτοσχεδιασμό, να έκανες λίγο υποκριτική και τα τεχνικά μαθήματα βεβαίως, λίγο σώμα, κίνηση για ηθοποιούς που λέμε, φωνή για ηθοποιούς, άρθρωση, τοποθέτηση κ.λ.π. Και το τεχνικό κομμάτι, αλλά και το θέμα της υποκριτικής και το θέμα του αυτοσχεδιασμού. Να μάθεις λίγο μερικά εργαλεία. Πώς λέμε «δες το σαν ρόλο»; Εμείς καμιά φορά το λέμε μεταξύ μας, όταν σου συμβαίνει κάτι σου λέω «έλα ρε Στέλλα τώρα, σιγά, ξεκόλλα, δες το σαν ρόλο ρε παιδί μου». [...] Οπότε το βλέπεις σαν ρόλο και το αντιμετωπίζεις έτσι καλύτερα. [...] ας το δω σαν ένα παιχνίδι. [...] Αν το δεις σαν παιχνίδι, πρέπει να είναι λίγο πιο ελαφριά, ένα πρόβλημα που μπορεί να έχεις στην προσωπική, στην επαγγελματική, στη ζωή σου γενικότερα. Άρα, πιστεύω πάρα πολύ στην εκπαίδευση όλων μέσα από το θέατρο. Πιστεύω πολύ ότι όλοι πρέπει να κάνουμε θέατρο.

Ε: Για να αντέξουν τη ζωή με λίγα λόγια. Να τη διαχειριστούν.

Σ1: Για να τη διαχειριστούν, ναι.

Σ2

Ε: Θέλω να πάμε πολύ πίσω. Την πρώτη στιγμή που σου ήρθε η ιδέα ότι θέλεις να γίνεις ηθοποιός.

Σ2: Δεν ήταν κάτι τρομερό. Ούτε καμιά βαθύτερη ανάγκη, εκτός και αν υπήρχε και δεν το καταλάβαινα. Απλά εγώ, όταν ήμουν μικρός στη γειτονιά εκεί, υπήρχε ένας φούρνος. Πήγαινα, δούλευα γιατί ήθελα να έχω δικά μου χρήματα και να έχω μια ανεξαρτησία. Αυτό ήταν το κίνητρο που πήγα στο φούρνο. [...] 9, 10 και πιο κάτω. Κάτω από τα 10 που λέμε. Ναι, είναι κάτω από τα 10, γιατί 10 ξεκίνησα στο παιδικό, βέβαια. Λοιπόν, πήγαινα λοιπόν, και καθάριζα, [...] Καμιά φορά έδινα και ψωμί στον κόσμο, έβαζα τα αναψυκτικά στο ψυγείο, διάφορα τέτοια. Και κάποια στιγμή αυτός μου έδινε ή μια Coca-Cola λίτρο, ήταν τότε γυάλινη, ή ένα παγωτό φιστίκι [...]. Και πήγα στον πατέρα μου και του λέω: «Μπαμπά» λέω, «θέλω να σου πω κάτι. Εντάξει, καλό το παγωτό, καλή η Coca-Cola, λεφτά δεν παίρνω». Λέει: «Τι, θες και λεφτά;» μου λέει. Λέω: «Τι; Θα δουλεύω» λέω, «χωρίς λεφτά;» Τώρα μιλάμε, εντάξει, κατάλαβες, καλοκαίρια και τέτοια. [...] Και επειδή τότε στην οικογένειά μας ήταν η μικρότερη αδερφή του πατέρα μου, [...] με την οποία είχαμε διαφορά 12 χρόνια, [...] με φρόντιζε γενικά. Της λέω: «Θεία, θέλω» λέω, [...] «να δουλέψω». Και αυτή λοιπόν, επειδή με αγάπαγε, το πήρε σοβαρά. Άνοιξε λοιπόν την εφημερίδα «Τα Νέα», πήγε στις μικρές αγγελίες και κάποια στιγμή εντοπίζει γραφείο παιδικών θεάτρων, παιδικών διαφημίσεων, δεν θυμάμαι πώς το έγραφε, ζητάνε πρωταγωνιστή, [...] Φεύγουμε και πάμε [διεύθυνση], το θυμάμαι σαν τώρα, στον [όνομα], ο οποίος αυτός τότε ήταν 27 ετών και εγώ ήμουν 10 - 9 στα 10. Μαζί με την [...], τη θεία μου, μας είπε ότι ζητάει ένα αγόρι να παίζει έναν ρόλο ενός Τούρκου. Με βλέπει εμένα [χαρακτηρισμός για χρώμα μαλλιών], με κοίταζε, με ξανακοίταζε. [...] Και γυρνάω και του λέω ότι εγώ, [...] «Θέλω πάρα πολύ να το κάνω αυτό», αφού μας έχει εξηγήσει τι είναι, ότι είναι μια παράσταση, ότι είναι ένα έργο του [όνομα] [...] Του λέω: «Θέλω να το κάνω αυτό και χωρίς χρήματα, να δείτε αν σας κάνω». Αυτός εντυπωσιάστηκε πολύ με αυτό που του είπα «χωρίς χρήματα» στην αρχή. Όχι, μου λέει: «Θα πληρώνεσαι και θα παίρνεις 50 δραχμές στην παράσταση». 50 δραχμές σε ηλικία 10 ετών. Τέλος πάντων, και ξεκινήσαμε. [...] Και πρώτη παράσταση στη [περιοχή]. Χαμός. Είχε πολύ κόσμο στα παιδικά τότε, και ειδικά σε αυτά που ήταν γύρω γύρω, [...]. Ήταν οι συγγενείς μου, οι φίλοι. Τα έκανα όλα τέλεια, απλά δεν ακουγόμουν. Δεν ακουγόμουν καλά. Ήταν χαμηλή η φωνή. Τέλος πάντων, τη δεύτερη φορά, [...] για να δεις τώρα τι είναι όταν είναι γραμμένο κάτι, το πεπρωμένο. Τη δεύτερη φορά που είναι να παίξουμε, αρρωσταίνει ο πρωταγωνιστής. [...] ο πρωταγωνιστής λεγόταν Κώστας και ήταν 19 ετών αυτό το παιδί. Αυτός στην πρώτη παράσταση είχε ένα θέμα με το δόντι του, πόναγε. Και στη δεύτερη που δεν ήρθε ο [όνομα], ο θιασάρχης, δεν το πίστεψε. Θεώρησε ότι του την έκανε. Με φωνάζει λοιπόν στις 9 η ώρα και μου λέει: «Έλα εδώ, [όνομα]». «Μάλιστα, κύριε [όνομα]». «Μπορείς να μάθεις το κείμενο;» «Ποιο να μάθω;», «Αυτό», λέει. «Να μάθεις. Κάτσε να διαβάσεις», λέει, «θα παίζεις εσύ. Δεν θα ακυρώσω εγώ παράσταση», μου λέει. [...] Κάθομαι λοιπόν, μαθαίνω ό,τι μπορώ. Με πόνον καρδιάς. 9 η ώρα, 11 έπαιζα. Και βγαίνω και αρχίζω: [απαγγέλει].

[...] Από τότε άρχισα να παίζω τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στο θέατρο. [...] Με απόλυτη συνέπεια. [...] από τη δεύτερη παράσταση. Και το βασικότερο απ' όλα ήταν σε όλη αυτή τη διαδρομή ότι αυτό που έμαθα ήταν - το αγροτικό που λέω εγώ της δουλειάς - το ότι πηγαίναμε, φορτώναμε, φτάναμε στη θέση μας, στο σημείο που θα παίζαμε, ξεφορτώναμε, στήναμε, παίζαμε, ξεστήναμε, μαζεύαμε, φορτώναμε και

φεύγαμε. Αυτό γινόταν για χρόνια με μένα. [...] Έτσι λοιπόν άρχισε το θέατρο γενικά να είναι κομμάτι του εαυτού μου, αναπόσπαστο. [...] Άρχισε να είναι ένα παιχνίδι και μια δουλειά μαζί. [...] φτάνοντας στην ηλικία των 19 χρόνων [...] κατάλαβα ότι το θέατρο θα γίνει πια, πώς το λένε, κέντρο, το κέντρο βάρους. Πώς το κατάλαβα; Εκείνη τη φάση άρχισα να έχω ό,τι ψυχολογικό υπήρχε. Γιατί; Γιατί με το που μπήκα στο [Σχολή Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης] το σταμάτησα [το θέατρο] για ένα χρόνο. Όλες οι ελλείψεις, όλες οι μαύρες τρύπες, όλες οι λακκούβες, συναισθηματικές και ψυχολογικές, σκάσανε εκεί. Οπότε άρχισα να δουλεύει μέσα μου το ότι συμπληρωματικά πρέπει να υπάρχει το θέατρο. Μετά μου μπήκε στο μυαλό ότι πρέπει να δώσω. [...] Έτσι και έκανα και μπήκα στο [κρατική σχολή] και τότε με βοήθησαν πάρα πολύ οι δάσκαλοι που είχα [...] γιατί τους είχα πει ότι είμαι στο [Σχολή Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης], [...] Δύσκολο. Δεν μπορούσα να το κάνω. Ήταν πάρα πολύ δύσκολο. [...] Όλα μαζί, όλα, όλα μαζί στην αλληλουχία τους. Ήταν μια τρέλα, ήταν μια τρέλα. Παράλληλα και η ζωή όπως την καταλάβαινα εγώ, καταλαβαίνεις [...] αλλά έβλεπα ότι γιγαντώνεται το θέατρο μέσα μου. Άρχισε το θέατρο, αλλά με μια ειδική συνθήκη. Δεν πήγαινα σε μικρά πολλά, [...]. Πίστευα στο ένα, το μεγάλο, το δυνατό. Τώρα τι ήταν αυτό; Όπως δεν πήγα ποτέ να δουλέψω σε μπαρ. [...] Αντίθετα, [...] έκανα ένα παιδικό θέατρο, έπαιρνα τους συμφοιτητές μου για να παίζουνε [...] Έκανα προώθηση εισιτηρίων [...] ήμουν σε ηλικία 16 ετών, το πρώτο παιδικό που το έκανα μαζί με έναν φίλο μου, [...] Οπότε μπήκε και το επιχειρηματικό μέσα. Πώς συνδέονται τώρα αυτά; Έχουν σύνδεση. Λέμε πάντα ότι η παιδεία, η εκπαίδευση, η ρίζα, άμα δεν την έχεις, πρέπει να την εφεύρεις ή να την ανακαλύψεις κάπου. Κάπου θα είναι. Αν δεν το ψάξεις αυτό, αυτό το λέμε για τα παιδιά μας, για τους ανθρώπους, για εκεί που θέλουμε να μιλήσουμε, να απευθυνθούμε, ότι όλα ξεκινάνε από κάπου και δυστυχώς ή ευτυχώς αυτό το κάπου είναι πολύ νωρίς. Είναι αυτό που λέμε δεν μπορείς να μάθεις ποδήλατο στα 30. Τι ποδήλατο θα μάθεις; Θα μάθεις, αλλά, ξέρω δεν το αποκλείουμε. Το μόνο απόλυτο στη ζωή είναι ότι τα πάντα είναι σχετικά. [...] δεν χρειάζεται να σπονδάσεις ενδεχομένως, αλλά πρέπει να βρεις τον ρόλο σου. Πρέπει να βρεις τη ρίζα, το τι είναι αυτό που πραγματικά θέλεις, σε τι μπορεί να είσαι καλός, σε τι μπορεί να είσαι χρήσιμος, [...] πανεπιστήμων. Αυτό, αυτό το καθολικό πρέπει, [...] Δεν υπάρχει κάτι αποσπασματικό. Άρα η γραμμική ακολουθία που έλεγε ξεκινάει το παιδί, μεγαλώνει, πηγαίνει στο δημοτικό, μετά πηγαίνει στο γυμνάσιο, πάει στη μέση εκπαίδευση, πάει στην ανώτερη εκπαίδευση, μετά γίνεται στρατιώτης ή γίνεται αυτό. Δεν υπάρχει αυτή η γραμμική ακολουθία. Είναι παντού. Είναι οι επιτυχίες, ο θάνατός σου, ο έρωτάς σου. Αυτό είναι όλα. Στα κβάντα πάμε έτσι. Είναι η ενέργεια παντού.

[...] είναι μια ανάγκη να απεικονίσεις μέσα από ένα έργο τον σημερινό τρόπο ζωής, να κάνεις το update αυτό που χρειάζεται. Εμένα είναι βαθύτερη η ανάγκη μου πάντα. [...] το να μπορείς να σκανάρεις την πραγματική ζωή είναι μια τέχνη, ένα είδος τέχνης και να προσπαθείς να την αποδίδεις, να την αποτυπώνεις, να την απεικονίζεις [...] Αν λοιπόν είσαι άνθρωπος της τέχνης, οφείλεις να χωθείς μέσα εκεί.

Ε: Τι είναι αυτό που κρατάει μέχρι σήμερα το ενδιαφέρον σου για το θέατρο ζωντανό;

Σ2: Το πρώτο πράγμα που με κρατάει. Το καταλαβαίνω από όταν ανεβαίνω στη σκηνή. Το καταλαβαίνω από τα αποτελέσματά του, από το αποτέλεσμα. [...] Τη δύναμη την καταλαβαίνεις από το αποτέλεσμα της σε ένα άλλο στοιχείο, σε ένα άλλο σώμα. Χτυπάς το ένα σώμα, χτυπάει το άλλο, πέφτει. Αυτή είναι η δύναμη, το αποτέλεσμα της δύναμης. Έτσι ορίζεται. Άρα λοιπόν εγώ αυτό το καταλαβαίνω από όταν ανέβω

στη σκηνή. Τι είναι αυτό που με κρατάει; Δεν μπορώ να το πω τώρα. Την ώρα που ανεβαίνω στη σκηνή καταλαβαίνω γιατί μένω. Αυτό μπορεί να σου απαντήσει περίπου. Όμως έχω φροντίσει μέσα στα χρόνια να με κρατάει και κάτι άλλο. Αν αυτό είναι το αρχέτυπο και το πρωτογενές, δηλαδή το ότι ανέβηκα πάνω στη σκηνή και νιώθω ότι είναι ο χώρος μου και με το που θα ανοίξω να πω ατάκα, λέω εδώ είμαι. Αυτός είναι ο οικείος χώρος μου, η οικεία ηδονή, [...] Αυτό όμως που έχω κατορθώσει και εγκεφαλικά να το υποστηρίξω, αυτό είναι το κόνσεπτ, το ότι πάντα, θα διαβάσω πάντα μια ιστορία, θα την προσομοιώσω, πάντα θα την, θα πω θεατρικό. Γίνεται αυτό; Και πώς θα ήταν στο θέατρο αυτό; [...] Γι' αυτό μου αρέσουν και οι βιογραφίες [...] οι ιστορίες που έχουν ζωή μέσα τους ή είχαν ζωή. Μα αν είχαν μια φορά ζωή θα έχουν πάντα. [...] Άρα, ξυπνώντας ψάχνω αυτό σε θεατρικά κείμενα. Γιατί όταν ήμουν πιο μικρός περιοριζόμουν στα θεατρικά. Έλεγα το θεατρικό αυτό, αυτό που υπήρχε και το έπαιρνα.[...] Μεγαλώνοντας με την εμπειρία άρχισα να δημιουργώ εγώ την ιστορία αυτή. Αλλά δεν δημιουργείται μόνο μέσα από τη δική σου φαντασία. Δημιουργείται από κάτι που σου κεντρίζει τη φαντασία σου, [...] αυτά είναι τα κίνητρα και ο λόγος που ακόμα αγαπώ το θέατρο και μου αρέσει. Επίσης το θέατρο θεωρώ ότι έχει έναν αποκαλυπτικό ρόλο στον άνθρωπο, για τον άνθρωπο. Και η μνημειώδης σκηνή που αποδεικνύει αυτό που λέω είναι στο μεγάλο έργο του Σαίξπηρ, τον Άμλετ, που είναι η σκηνή των θεατρίνων. Είναι η στιγμή που έχει προσλάβει τους θεατρίνους και τους λέει να παίξουν τον θάνατο του πατέρα του. Είναι η σκηνή που βλέπει ο Κλαύδιος τον ηθοποιό που ρίχνει το δηλητήριο στο αυτί και φωνάζει μέσα γιατί [...] Του θύμισε αυτό και δεν το άντεξε. [...] Του αποκάλυψε αυτό. [...] Άρα έχει έναν αποκαλυπτικό ρόλο το θέατρο για τις ζωές μας.

Ε: Υπάρχει ένα συγκεκριμένο έργο ή κάποια κείμενα για σένα που είχαν τέτοια επίδραση πάνω σου;

Σ2: Το ένα ήταν ο Άμλετ. [...] Όταν ανακάλυψα τη σκηνή των θεατρίνων. Γιατί, τι γίνεται; Μπορεί να διαβάζεις και να μην καταλάβεις. Μπορεί να το διαβάζεις μικρός και να μην καταλαβαίνεις [...] Αλλά όταν κάποιος σου κάνει την ανάλυση είναι πολύ σοβαρό. [...] Είναι σοβαρά θέματα αυτά. Κοίταξε να δεις, θα σου πω κάτι. Από τότε που η φροϋδική ανάλυση μπήκε στη ζωή του θεάτρου, δηλαδή μιλάμε μετά το 1880, τότε ήταν ο Φρόιντ, άλλαξαν τα κείμενα. Είχες άλλο θέατρο πριν τον Φρόιντ και άλλο θέατρο μετά τον Φρόιντ. [...] Αυτοί λοιπόν που το ψυχολογικό θέατρο το ψυχοαναλύσανε [sic] ή με αφορμή αυτούς ψυχαναλύθηκε το θέατρο [sic], τα έργα. Άλλαξε πια το κόλπο. [...] Δηλαδή λέει ο Τσέχωφ «βρέχει». Και όταν λέει βρέχει, [...] Βρέχει στην ψυχή μου. Άρα τι σου βάζει; Σου βάζει ένα άλλο επίπεδο πίσω από το κεφάλι σου, πίσω από το μέτωπο, που έχει μια άλλη ερμηνεία. Άρα σου δίνει μια άλλη δυνατότητα και μια, έναν άλλο τρόπο να παίξεις την μπάλα. [...] Το [σπουδαίο κλασικό αμερικάνικο έργο] για μένα ήταν σταθμός στη ζωή μου. Πρώτον γιατί το είχα στη σχολή με τη Μαίρη Αρώνη. Το είχα δύο χρονιές. Δεύτερον γιατί το έπαιξα μετά και ήρθε και με είδε και η Αρώνη. Δηλαδή θέλω να πω ορισμένα κείμενα τα οποία πραγματοποιήκανε. Ήμασταν όλοι ένα μέρος της πραγμάτωσης. Δεν μπορεί να μην μένουν. Να μην τα πω ότι ήταν ορόσημα. Όπως, ας πούμε, όταν η πρώτη βιογραφία που διάβασα και μελέτησα και έκανα ανάλυση, ήταν η αυτοβιογραφία του Τσάρλι Τσάπλιν, με κορυφαίο μοτίβο μέσα το ότι “με το χιούμορ δεν μας καταβάλλουν οι περιπέτειες της ζωής”. Δηλαδή, λέμε θέατρο, και αντιλαμβανόμαστε ένα κομμάτι που αφορά μια σκηνή, ενώ νομίζω είναι ένα κομμάτι που αφορά μια ζωή. [...] Τη στιγμή που θα πας να αγοράσεις από το Samuel French ένα έργο. [...] Και μέχρι που θα φτάσει αυτό να γίνει παράσταση, είναι ολόκληρος κόσμος. Μακάρι στις θεατρικές σχολές να

μπορούσαν να αναπτύξουν και να αναλύσουν αυτόν τον κόσμο. Ναι, εκεί να σε βάλουν να μάθεις αυτό το πράγμα πώς λειτουργεί. Και το λέω και το ξαναλέω, μακάρι Έλληνες ηθοποιοί να παίζουν μια φορά στη ζωή τους, να σκηνοθετούσαν οπωσδήποτε, ίσως και παραπάνω, μια φορά στη ζωή τους, να γράφαν μια φορά στη ζωή τους, να κάνουν παραγωγή, να καταλάβουν τι είναι αυτή η δουλειά. Την κατάλαβα και ακόμα προσπαθώ να την καταλάβω. Είναι τελείως άλλος κόσμος.

Ε: Άρα θεωρείς ότι για να είναι ολοκληρωμένος ηθοποιός κάποιος πρέπει να περάσει από...

Σ2: Ναι, 100%. Αλλιώς αρχίζουν τα προβλήματα και τα προβλήματα είναι πάσης φύσεως. Δηλαδή όταν δεν καταλαβαίνεις τι είναι η παραγωγή και συμμετέχεις σε μια παραγωγή, δεν καταλαβαίνεις πού πονάει, ποια είναι τα προβλήματα και αυτόματα αρχίζει ένα χάος με τους παραγωγούς. [...] Δεν μπορείς να το κάνεις προσομοίωση με το σούπερ μάρκετ, [...] με κάτι που πουλάει ένα πράγμα το οποίο είναι χωρίς ζωή. Πουλάει ανθρώπους. Είναι ζωντανές ψυχές που παίζουν, είναι πρωτογενής μορφή τέχνης. [...] Στο θέατρο παίζει άνθρωπος. Είναι άλλο. Στον κινηματογράφο ο άνθρωπος αυτός που παίζει κοιμάται σπίτι του.

Ε: Θέλω να πάμε και στους χαρακτήρες. Υπάρχει κάποιος χαρακτήρας που έχεις διαβάσει ή που έχεις παίξει, ο οποίος να νιώθεις ότι είχε τέτοια επίδραση πάνω σου ή τέτοια δυσκολία ή προβληματισμό να σου προκάλεσε, που να σε έκανε να αναρωτηθείς. Να σε δυσκόλεψαν ή να σε προβλημάτισαν ψυχικά, ηθικά, υπαρξιακά, και να σε μετακίνησαν κατά κάποιο τρόπο από το σημείο που βρίσκόσουν. Να σε έκαναν να αναρωτηθείς για τις δικές σου αξίες;

Σ2: [...] την ηθική εγώ δεν θέλω να την μπερδεύω με την αισθητική. Δηλαδή, ένας κακός χαρακτήρας, [...] που μπορεί να το παίζει οτιδήποτε, το οποίο μπορεί να σου βάλει στο μυαλό τι δεν πρέπει να κάνεις στη ζωή σου, είναι μια καλή πράξη. [...] βλέπεις κάποιες πτυχές επειδή κάνεις αυτή τη δουλειά, που δεν περίμενες ότι στη ζωή μπορεί να υπάρχει αυτό, έτσι; [...] Είναι [...] μια ωραία έρευνα που λες «κοίτα να δεις τι συμβαίνει εδώ, εδώ και εδώ» και το μαθαίνω επειδή έτυχε να παίζω αυτόν το ρόλο. Καλό είναι για τον πολιτισμό, καλό για τον άνθρωπο.

Ε: Άρα δεν νιώθεις ότι ένας αρνητικός χαρακτήρας σε κάνει να μετακινηθείς; Ή δεν θέλεις να εμβαθύνεις τόσο ώστε να κλονιστείς;

Σ2: Δεν είναι αυτό. [...] επειδή πιστεύω ότι οι εμπειρίες είναι αυτές που είναι τα δυνατά σημεία στον άνθρωπο. Οι εμπειρίες που βιώνεις ή οι εμπειρίες που βιώνει κάποιος άλλος και ξέρεις ότι τις βίωσε και σου τις μεταφέρει, γιατί ουσιαστικά και ένας συγγραφέας αυτό μεταφέρει, μια εμπειρία ή μια, κάτι που έγινε με αφορμή μια εμπειρία. Γιατί μπορεί καμιά φορά να παίζεις έργα [...] που να μην καταλαβαίνεις και τι είναι. [...] Να μην μπορείς να τα αναλύσεις τόσο. Παρόλα αυτά να μπορείς να τα παίζεις, γιατί έχεις μια δυνατότητα ερμηνευτική. Η ερμηνευτική δυνατότητα δεν σημαίνει ότι μπορεί να έχει μέσα της και ψήγματα ηθικής. [...] Μπορεί να έχεις μια ερμηνευτική δυνατότητα που δεν έχεις συνείδηση τόσο της ερμηνείας, της δυνατότητας αυτής. [...] Όπως πολλές φορές λέμε αστείο και δεν ξέρουμε αν λέμε αστείο ή δεν μένουμε στο αστείο. Οπότε αν το βάλεις σε έναν ηθικό κώδικα που ξεκινάει και σχηματίζεται ή μετασχηματίζεται και αυτό σου δίνει έναν τρόπο καινούργιο ζωής, σε μετακινεί. Εκεί λοιπόν εγώ κάνω μια παύση. Και λέω ότι μπορεί ενδεχομένως να επηρεαστώ. [...] Μπορεί ενδεχομένως να είναι για καλό. Από την άλλη μεριά, αν επηρεαστώ σε αυτό, αν παίζω έναν δολοφόνο, θα αρχίσω να δολοφονώ; Ή να

σκέφτομαι τι ωραίο που μπορεί να είναι που το κάνει ή να κατανοήσω και να συμπλέξω με έναν δολοφόνο; Όχι, απλά βάζω μια ικανή και αναγκαία συνθήκη να προάγει τον πολιτισμό. Ό,τι προάγει τον πολιτισμό, λέω ναι. Αν με πάει ένα βήμα παραπέρα και με κάνει πολιτισμένο άνθρωπο, και όταν λέω πολιτισμένο δεν εννοώ εστέτ, εννοώ άνθρωπο ο οποίος ενδιαφέρεται για τον άνθρωπο και άνθρωπο ο οποίος κοιτάζει να επιβιώσει στον πλανήτη αυτό το είδος και να επιβιώσει καλά και να έχει και ανθρωπιά. Αυτό λοιπόν είμαι μέσα στο κόλπο. Όμως υπάρχουν άλλα παρακλάδια τα οποία νομίζω ότι με συγκινούν περισσότερο, γιατί αυτό θα λειτουργήσει από μόνο του. Αν θες να είσαι καλός άνθρωπος, αν θες να έχεις ενσυναίσθηση, αν θες να κάνεις ένα καλό στους γύρω σου, αυτό είναι μια βάση, μια δεξαμενή που έτσι κι αλλιώς υπάρχει. Όμως θα μιλήσω με ένα παράδειγμα που μου συνέβη [...] όταν έκανα το [σπουδαίο κλασικό αμερικάνικο έργο] [...] Την ώρα λοιπόν που έκανα πρόβα, είχα ένα θέμα, κάτι δεν ένιωθα και σταματάω την πρόβα και λέω στον [σκηνοθέτη], [...] Δεν νιώθω κάτι. Εμείς βέβαια είμαστε και μια γενιά που έπρεπε να νιώθουμε κάτι, να βιώσουμε κάτι. Ερχόταν με δύναμη το Actors Studio, [...] και ο [...] Στανισλάφσκι ήταν στα ντουζένια του. [...] και μου λέει μια μαγική ατάκα που μου άλλαξε όλη την οπτική «Αυτό θέλω, το τίποτα. Αυτό, το τίποτα θέλω, κάν' το». Ξέρεις τι μου έκανε; Μου νομιμοποίησε το τίποτα. Μέχρι τότε ήταν παράνομο φορτίο το να μην νιώθω κάτι. Ένιωθα μια ενοχή όταν έχανα τη συγκέντρωσή μου, [...] γιατί είναι δυνάστης ότι έπρεπε να νιώθω κάτι; Γιατί πρέπει να νιώσω κάτι; Ο θεατής πρέπει να νιώθει, όχι εγώ. Δεν σημαίνει ότι αν νιώθω εγώ ο θεατής θα νιώθει. Δεν είναι απαραίτητο. Γι' αυτό λέμε ότι μπορεί να παίζει ερήμην.

[...] Πώς θα εξηγήσω εγώ τη φύση μέσα μου; Τι εξήγηση θα της δώσω; Η πρώτη εξήγηση για τη φύση είναι η αποδοχή. [...] κάτσε να κάνω την αποδοχή ότι είμαι έτσι, άρα είμαι έτσι, πάω. Καλός, κακός, άσχημος και μετά αρχίζει η επεξεργασία. [...] Λοιπόν, εκεί που νομιμοποιήθηκε το τίποτα, επειδή μου είπες η μετακίνηση και τι ήταν, εκεί λοιπόν ήταν ένα σοβαρό σημείο για μένα, σχεδόν ορόσημο, στο πώς πρέπει να αντιμετωπίζω σκηνικά τα πράγματα. Μάλλον όχι πώς πρέπει, ότι είναι ένας δρόμος που τα έχει όλα μέσα. [...] Απλά πρέπει να έχεις μια συνείδηση και ενσυναίσθηση σίγουρα, τι νιώθει ο άλλος. Επίσης, άλλες καλές στιγμές [...] είναι όταν κλειδώνεσαι και δεν μπορείς να βγεις από τη σκηνή, όταν χάνει ένας τα λόγια του, όταν δεν θυμάσαι το κείμενο, όταν δεν βγαίνει μια σκηνή και περιμένεις να βγει και δεν βγαίνει. Αυτά όλα τα αυτοσχέδια που μπορεί να προκύψουν έχουν μεγάλο ενδιαφέρον και νομίζω φτιάχνουν τον ηθοποιό. [...] Γιατί [...] δεν μένει εκεί. Δηλαδή πάει και παρακάτω. Δηλαδή η επόμενη σκέψη σου είναι το άλλο πρωί «ωραία, άμα μου ξανατύχει τι θα κάνω; Πρέπει να έχω κάτι έτοιμο, πρέπει κάτι να τους πω». [...] Αρχίζει η επεξεργασία. [...] Γηράσκω είναι εδώ και αναθεωρώ - όχι διδασκόμενος - αναθεωρώ πάντα.

Ε: Όταν ολοκληρώνεται μια παραγωγή, ρόλος, έργο, παράσταση, δηλαδή ακόμα και τη βραδιά που τελειώνει, ακολουθείς μια αναστοχαστική [...] διαδικασία; Κάθε βράδυ γίνεται αυτό; Γίνεται κάθε τελείωμα σεζόν; Γίνεται κατά τη διάρκεια της παράστασης;

Σ2: [...] όταν τελειώσουν οι πρόβες, για μένα αρχίζουν. Δεν ολοκληρώνεται η παράσταση με το που αρχίζει να υπάρχει. Δεν ολοκληρώνεται η παράσταση με το που [...] ολοκληρώνεται η διαδικασία των προβών και είναι έτοιμη. Δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

[...] Μπορεί να παίξεις έναν ρόλο για όλα σου τα χρόνια. [...] Τι θα μπορούσες να βρεις, να εφεύρεις; Αν σου έλεγαν έναν ρόλο αυτός, αυτόν έχεις, δεν έχεις άλλον. Τι

θέλω να πω με αυτό; Ότι λόγω του τρόπου ζωής και του συστήματος, του καπιταλιστικού φυσικά, όλα τελειώνουν, πετιούνται και έρχονται άλλα. [...] Αυτό λοιπόν, ο αναστοχασμός που ζητάς, δεν ξέρω αν υπάρχει ή πρέπει να είναι παράλληλος και όχι απολογιστικός. Να είναι εν δυνάμει.

Ε: Διαμορφωτικός.

Σ2: Ναι, και εν δράσει συγχρόνως. [...] Να είναι παράλληλος και ουσιαστικά να σε παραπέμπει σε μια φιλοσοφική αντίληψη του τι έκανες, του τι κάνεις, αλλά που λειτουργεί παράλληλα με την πράξη. Δεν είναι δηλαδή ότι έγινε η πράξη και έρχεται μετά και υπάρχει ένας στοχασμός ο οποίος θυμάται την πράξη, άρα απολογιστικά είναι μέσα στην πράξη ο αναστοχασμός την ώρα που συμβαίνει. Δηλαδή ο χρόνος και ο χορός του είναι ταυτόσημος της πράξης, της παράστασης.

Ε: Σε αυτή τη διαδικασία τι θέση έχει η γενικότερη σκηνική σύνθεση; Σκηνογραφία, κοστούμια, μακιγιάζ, φωτισμός - όλα τα υπόλοιπα - χορογραφία, επιδρούν πάνω σου με τον ίδιο τρόπο που επιδρά το κείμενο ή ο ρόλος; [...] Αν αναστοχαστείς, όπως είπαμε πριν, σε παραστάσεις του παρελθόντος που ήσουν μόνο ηθοποιός;

Σ2: Ναι, ήταν ελλειμματικό. Το συμπλήρωνα σπίτι. Έλεγα, έχω τετράδιο που λέει εδώ ίσως θα έπρεπε αυτό το σκηνικό να έχει κάτι που δεν το έχει. Εδώ ίσως έπρεπε να πω στο σκηνοθέτη να κάνει αυτό. Εδώ έπρεπε ίσως να πω στο σκηνογράφο ότι το [τάδε] είναι χαμηλό. Έχω τετράδια γεμάτα με τέτοιες σκέψεις και απορίες που δεν μπορούσα να τις εκφράσω, γιατί ήμουν μικρότερος, γιατί δεν, τι να πω τώρα σε έναν [σπουδαίο σκηνογράφο].

Ε: Το οποίο όμως θεωρείς ότι είναι στοιχείο του χαρακτήρα σου ή ότι, κάτι που θα έπρεπε [...] να το έχουν όλοι οι ηθοποιοί, γιατί σίγουρα δεν το έχουν όλοι οι ηθοποιοί αυτό. Και ναι μεν είπες πρέπει να διδάσκονται αυτά στη δραματική...

Σ2: Κοίτα, για να συμβεί αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να έχεις έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα. Αρκεί να δεσμευτούμε ότι αυτός πρέπει να είναι ο χαρακτήρας του θεάτρου.

Ε: Άρα αυτό είναι το σωστό;

Σ2: Άρα αυτό είναι ο χαρακτήρας. Ναι, γιατί πρόσεξε τώρα, όταν το επιμερίζεις και το δίνεις δεξιά αριστερά και ουσιαστικά το διαμελίζεις και λες πάρε εσύ σκηνογράφε, κάνε αυτό, δεν μπαίνω εγώ στα χωράφια σου, πάρε εσύ, κάνε αυτό, δεν μπαίνω εγώ στα χωράφια σου. Εγώ δεν μπαίνω γιατί υπάρχει η εξειδίκευση και η υπαγωγή στα επιμέρους. Το πρόβλημα της εποχής ξέρεις ποιο είναι; Πώς θα ενώσεις τις εξειδικεύσεις; Πώς θα κάνεις καθολικότητα; Δέκα εξειδικεύσεις. Αυτό είναι μια παράσταση. [...] Καταρχάς υπάρχουν πολλοί που κατασκευάζουν το σκηνικό και μισούν τους ηθοποιούς. [...] Υπάρχουν άνθρωποι που δουλεύουν για τη δουλειά και μισούν τον παραγωγό. Όλη αυτή η ενέργεια, να την πούμε έτσι, που είναι κακής μορφής, πού πάει; Κάπου πάει. [...] θέλω να πω ότι υπάρχει ένας οργανισμός ζωντανός που μέσα του τα επιμέρους στοιχεία είναι αυτά που προανέφερες. [...] Όλοι πρέπει να αναστοχάζονται. Γι' αυτό και οι παλιότεροι μετά τις παραστάσεις πηγαίνανε κάπου [...] και καθόντουσαν και μιλάγανε. Και τρώγανε και έλεγαν βλακείες και συζητάγανε για την παράσταση, για τον κόσμο και μείνανε αυτές οι ωραίες ιστορίες. Γιατί ουσιαστικά ήταν μέρος ενός όλου. [...] Το ότι φεύγει ο καθένας από το θέατρο και πάει σε ένα κοινό τόπο συνάντησης είναι μια βαθύτερη ανάγκη. Και αρνητική και θετική. Η

αρνητική είναι να κάνει μόστρα. Η θετική είναι να πει δυο πράγματα για το έργο, γιατί τυχαίνει να πούνε. Άρα γι' αυτό λέω εγώ [...] ταπεινότητα. Γι' αυτό λέω σκύψτε και ακούστε. [...] Δηλαδή προσπάθησα να καλύψω σε όλη αυτή τη διαδρομή και τις ρίζες που δεν είχα, που τις έφτιαξα εγώ. [...] προσπάθησα, τις διαμόρφωσα, τις βρήκα σε δρόμους, σε αυτά, τις έβαλα μέσα. Γιατί δεν είναι εύκολο όταν δεν προέρχεσαι από κάπου να πας να χτίσεις αυτό το κάπου.

Ε: Και το κοινό; Ποια είναι η σχέση με το κοινό; Πώς τη βιώνεις;

Σ2: Κοίτα, το κοινό. Ας δεχτούμε ότι είναι αναπόσπαστο κομμάτι της θεατρικής τέχνης, του θεάτρου. Χωρίς κοινό, χαίρετε. Τώρα ποιο κοινό είναι αυτό και πόσο είναι και γιατί είναι έτσι όπως είναι; Δειγματοληπτικά θα πούμε ότι είναι ένα μέσο κοινό που το θέλουμε και λίγο πιο πάνω, να μπορεί να καταλαβαίνει τι λέμε. Ούτε διαστρωμάτωση μπορεί να κάνεις, ούτε διαβάθμιση, [...] Αυτό όμως που θα πούμε είναι ότι υπάρχει ένα "αγαπομίσος"[sic] με το κοινό. Το κοινό την ίδια στιγμή που μπορεί να του αρέσει κάτι και να το χειροκροτεί, την ίδια στιγμή μπορεί να φερθεί τόσο σκληρά και να σε πετάξει στο καναβάτσο, ό,τι κι αν έχεις κάνει, όσο καλά κι αν έχεις εργαστεί. [...] Το κοινό το οποίο βγάζει, δίνει τα χρήματά του να έρθει να δει, να ψυχαγωγηθεί, να διασκεδάσει, έχει κάποιες απαιτήσεις. Αυτές τις απαιτήσεις τώρα, αν είσαι ικανός εσύ να του ικανοποιήσεις τα γούστα σε τέτοιο βαθμό ώστε να μη νιώθεις χυδαία, ότι δηλαδή πρέπει να κάνεις τα γούστα του κοινού, αυτό είναι ένα θέμα ισορροπίας που ξεκινάει από σένα. [...] Με τα χρόνια σηματοδοτείς την παρουσία σου σε χώρους, σε έργα, σε θέατρα, σε συνεργασίες. Άρα, περιμένει από σένα. Ξέρει τι θα περιμένει. [...] Άρα λοιπόν το κοινό είναι σε ένα βαθμό πληροφορημένο. Απλά η πληροφόρηση για τον καθέναν από το κοινό θέλει [...] ένα σκάνερ. [...] Το κοινό πολλές φορές άγεται και φέρεται. Το κοινό είναι κάτι που πρέπει να το έχεις σε μια απόσταση ασφαλείας. Η προσομοίωση που κάνω είναι όσο απέχει η γη από τον ήλιο για να μπορεί να έχει ήλιο, να έχει νερό, να έχει φως και να έχει ζωή. Αν το φέρεις πιο κοντά θα το κάψει ο ήλιος. Αν πας πιο μακριά θα παγώνει. Άρα, λοιπόν, η ασφαλής θέση του κοινού είναι αυτή που έχει η γη από τον ήλιο. Αυτό σκεφτόμουν πάντα. [...] ο ήλιος είναι υποτίθεται το θέατρο, αρχικά, και το κοινό είναι η γη. Αν το θέατρο έχει αυτή την αποκαλυπτική ιδιότητα, μορφή, δύναμη, όπως θες πες το, τότε θα φωτίσει και η γη θα πάρει και θα ανθίσει. Αν ο ήλιος [...] δεν φωτίζει, [...] η γη θα είναι στο σκοτάδι. Παρόλα αυτά θα περιμένει το πρωί. Αν όμως η γη μετακινηθεί για κάποιο λόγο θα έχεις τα προβλήματα. Άρα η θέση ασφαλείας είναι πολύ συγκεκριμένη. Όσο η γη από τον ήλιο.

Ε: Η έννοια της επιτυχίας και της αποτυχίας και της απόρριψης στα πρώτα χρόνια - γιατί η απόρριψη που δίνω προέρχεται και από παραγωγούς, όχι απαραίτητα από το κοινό. Πώς διαχειρίζεσαι εσύ και την επιτυχία, που θεωρώ ότι είναι από μόνη της ένα κομμάτι. Κατά πόσο έχει και η επιτυχία και η αποτυχία επίδραση πάνω σου, με ποιο τρόπο; Πώς τις διαχειρίζεσαι;

Σ2: Ας πούμε αρχικά μια θεμελιώδη αρχή. Ότι για να καταλάβεις την επιτυχία πρέπει να έχεις αποτύχει, για να τη νιώσεις καλά. Διότι ένας άνθρωπος μόνιμα επιτυχημένος είναι ένας αποτυχημένος άνθρωπος. Ο μόνιμα επιτυχημένος στην ουσία είναι αποτυχημένος. [...] Γιατί δεν μπορεί να χαρεί τη χαρά της επιτυχίας του. [...] Να τη νιώσει. [...] Άρα, λοιπόν, και εκεί η σχετικότητα που μας την προσφέρει η απόσταση που είπαμε πριν, γης-ήλιου, ήλιου-γης, πάλι εδώ έχει να πει ότι η κάθε δύσκολη στιγμή προαναγγέλλει μια χαρούμενη ή εύκολη στιγμή. Γιατί; Γιατί η εναλλαγή είναι τελικά αυτό που δημιουργεί τη ζωή. Η εναλλαγή των εποχών, η εναλλαγή της μέρας με τη

νύχτα, η εναλλαγή, η εναλλαγή. Το ότι εσύ αλλάζεις και από παιδί γίνεσαι γέρος και γεύεσαι όλη αυτή την αλλαγή και ενδεχομένως εναλλαγή, είναι αυτό που σου δίνει τη χαρά. [...] Άρα οι άνθρωποι έχουν ανάγκη από όρια για να ορίσουν. Όχι να περιορίσουν, να ορίσουν. Αυτό λοιπόν τι σημαίνει; Σημαίνει ότι αν εγώ έχω ένα θέατρο 50 θέσεων, αυτή τη στιγμή [αναφέρεται στην τρέχουσα παραγωγή του] θα διώχνω κόσμο. [...] Άρα έχω επιτυχία. Ναι. Αν έχω ένα θέατρο χιλίων θέσεων, έχω αποτυχία. [...] Δηλαδή για να πετύχω, πέρα από την καλή παράσταση, υπάρχει [...] το οικονομικό σκέλος. Αν τα λεφτά δεν βγούνε, έχουμε πρόβλημα. Ή θα σταματήσει ή θα αρχίσει η γκρίνια ή δεν θα πληρωθείς ποτέ. Δεν είναι προσωπικό. [...] εννοώ λοιπόν ότι είναι ένα πράγμα το οποίο έχει σχεδιασμό εκεί, αρχιτεκτονική. Δεν είναι τόσο απλό. Αν λοιπόν πάμε θεωρητικά και πούμε η επιτυχία με την αποτυχία, όλα έχουν μέσα την τύχη. Επί της τύχης, από της τύχης. Ωραία. Πάλι η τύχη είναι μέσα στο παιχνίδι. [...] θέλω να πω ότι πρέπει να έχεις μια νηφαλιότητα και μια ψυχραιμία να αντιμετωπίζεις την επιτυχία και την αποτυχία. Γενικά, όταν είσαι ο άνθρωπος που αρχιτεκτονίζεις [sic] μια δουλειά, [...] Δεν είσαι ο άνθρωπος που απολαμβάνει. Είσαι ο άνθρωπος ο οποίος είσαι από πάνω και είσαι ψύχραιμος.

Ε: Στο ξεκίνημα, η αποτυχία και η επιτυχία βιώνονταν με τον ίδιο τρόπο που τη βιώνεις πλέον, που έχεις δει και το παραγωγικό κομμάτι; Γιατί τώρα λες «ψυχραιμία», έχεις μια αντίληψη για τις έννοιες αυτές.

S2: [...] η επιτυχία στο θέατρο σου δημιουργεί μια υπεροχή. Ναι, νιώθεις ότι είναι υπεροχή - και υπέροχη. Δηλαδή το να σε χειροκροτάει ο κόσμος και να είναι χίλια άτομα και να ξέρεις ότι αυτά έχουν μεταφραστεί σε εισιτήρια και έρχονται για σένα, σου δημιουργεί μια αυτοπεποίθηση. Πάει να σε σιγουρέψει. Μπορεί να σου κάνει κακό. [...] Οι προεκτάσεις, οι προεκτάσεις της επιτυχίας μπορεί να σου κάνουν κακό. [...] Μπορεί να σε καταθλίψουν, να σε ρίξουν κάτω. [...] Τότε - επειδή ακριβώς με ενδιέφερε αυτό - ήμουν δίπλα σε αυτούς που τα κάνανε και έψαχνα να δω πώς συμπεριφέρονται. [...] Άκουγα όλες τις ιστορίες και ήμουν alert. [...] Δεν ήμουν ποτέ απ' έξω. Δηλαδή την ώρα που ζούσα μια επιτυχία, έβλεπα τα νούμερα, έβλεπα τις ελλείψεις, έβλεπα τι θα γίνει, αν στη Θεσσαλονίκη πάει ήττα. Είναι αυτό που είπε ο Νίκος Γκάλης: «Μέχρι το επόμενο παιχνίδι». Χαίρομαι γι' αυτό μέχρι το επόμενο παιχνίδι.

Ε: Άρα, για σένα, δεν νιώθεις ότι έχει επιδράσει με τρόπο που να έχει αλλάξει, ας πούμε, ποιότητες του χαρακτήρα σου;

S2: Με έχει κάνει πιο φιλοσοφημένο και ενδεχομένως πιο ψύχραιμο και πιο αγωνιστή το ότι η επιτυχία και η αποτυχία έχουν διαθέσεις εναλλαγής και μάλιστα γρήγορης.

Ε: Και ποια από τις δύο νιώθεις ότι σε έχει διδάξει περισσότερο.

S2: Την ώρα που πάω να πω τη μία, έρχεται η άλλη. [...] είναι ένα πράγμα το οποίο δουλεύει και από την καλή και από την ανάποδη.

Ε: Θέλω να πάμε στο θέμα του εργασιακού περιβάλλοντος, του αρνητικού, επιθετικού, του ανασφαλούς. Δηλαδή κατά πόσο νιώθεις, επειδή έχεις ζήσει και πολύ διαφορετικές εποχές πια δηλαδή [...] Θεωρείς ότι μπορεί να σου παρέχει το περιβάλλον το εργασιακό τη δυνατότητα να εξελιχθείς και να μάθεις ακόμα και όταν είναι επιθετικό, όταν είναι αρνητικό;

S2: Αναμφισβήτητο το περιβάλλον είναι αυτό που σε μεγαλώνει, σου δημιουργεί τις πεποιθήσεις και σου δημιουργεί ένα χαρακτήρα. Και αυτό που λέμε τα εφόδια που

παίρνεις, τις λάθος αντιλήψεις, ενδεχομένως, ή τις σωστές. Το περιβάλλον είναι ένας χώρος όπου διαμορφώνει τη ζωή σου και ενδεχομένως προοιωνίζει το μέλλον σου [...]. Στο χώρο της εργασίας υπάρχει μια δυσκολία. [...] όσον αφορά την τέχνη και τις πρόβες, εάν την αποστειρώσεις και τη βάλεις μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο με συγκεκριμένους κανόνες και συνθήκες, μπορεί να χάσεις ζουμιά. Εάν δεν αφήσεις τον κόσμο ελεύθερο να μπορέσει να αναπτυχθεί, μπορεί να χάσεις κάτι που δεν θα βγει ποτέ και δεν θα το βρεις ποτέ. [...] Άρα μιλάμε για μια σοβαρή ρευστότητα. Μιλάμε για κάτι το οποίο θα θυμάσαι στην πρόβα. [...] Το λέω γιατί περισσότερο θα πάρω σε μια στιγμή που θα πάω σε μια έκσταση, [...] Μπορεί να συμβούν πράγματα που να μας λύσουν χιλιάδες προβλήματα. [...] Το να μη δουλεύει το μυαλό σου είναι πολύ σοβαρό. Δηλαδή τι εννοώ; [...] ότι στη συνειδητότητα δουλεύει το λιγότερο. Το λιγότερο που μπορεί να αποδώσει το μυαλό σου είναι σε αυτή [...] τη στιγμή. [...] Μπορεί να επικοινωνήσουμε με την ανώτερη ευφυΐα που λένε και να κάνουμε κάτι. Ρεζουμέ. Ο κάθε ηθοποιός πρέπει να καταπιεί ένα βιβλίο αυτοβοήθειας. Να έχει καταπιεί ένα βιβλίο, όποιο κι αν είναι αυτό, όποιο κι αν ορίσει, μπορεί να το έχει γράψει μόνος του. Αν δεν το έχει καταπιεί το βιβλίο αυτοβοήθειας, μην πάει πουθενά. Για να μπορεί από μέσα του να αντέχει το έξω του και καμιά φορά να το ψιλοδιαμορφώνει. Αν το από μέσα του δεν είναι ικανό να αντέχει το έξω, να το διαμορφώνει, να αδιαφορεί για το έξω, ενώ ζει μέσα στο έξω, τότε έχει σοβαρά προβλήματα. Αν περιμένει το έξω να του φτιάξει το μέσα, έχουμε θέμα. [...] Ο μικρόκοσμός του πρέπει να είναι πανέτοιμος. Ουσιαστικά βγαίνει σε πόλεμο. [...] Και για να συμβεί αυτό θέλει ερευνητική δουλειά και ερευνητικό χαρακτήρα. Όποιος δεν έχει ερευνητικό χαρακτήρα είναι καταδικασμένος να παπαγαλίζει και στο θέατρο και στη ζωή του. Χωρίς πειραματικό και ερευνητικό χαρακτήρα πρέπει να κάνει κάτι άλλο που να έχει ερευνητικό και πειραματικό χαρακτήρα, το οποίο θα τον αφορά περισσότερο.

[...] Περιβάλλον, κακοποίηση παντού, παντού. Πού θα πας; [...] Εσύ ασχολείσαι και με την ψυχή σου, ένας λόγος παραπάνω. Έχεις έναν σκηνοθέτη που σου λέει μπορεί να πάρεις ένα καλό από αυτόν τον σκηνοθέτη, θα εισπράξεις και πέντε κακά όμως. Αυτά τα κακά δεν τα κάνεις, πρέπει να τα πετάξεις. Να αντιδράσεις. Η αντίδραση είναι ανάλογα το τι πιστεύει ο καθένας. [...] Το «έσο έτοιμος» είναι για όλα και για τον ηθοποιό, εφόσον έχει καταπιεί ένα βιβλίο αυτοβοήθειας.

Ε: Θα ήθελα να τολμήσεις έναν κριτικό αναστοχασμό πάνω σε όλη σου την πορεία. Μπορείς να εντοπίσεις στιγμές ή εμπειρίες στο θέατρο, στιγμές κρίσης, στιγμές προβληματισμού έντονου, που να έχουν επιδράσει στην ταυτότητά σου και να νιώθεις ότι άλλαξαν δραστικά το ποιος είσαι όχι μόνο ως επαγγελματίας αλλά και ως άνθρωπος;

Σ2: Κοίταξε. [...] Ψάχνουμε το εμείς. Αυτή η δουλειά κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι είναι μια προσωποκεντρική δουλειά. Ξεκινάει από ένα πάθος, από μια καψούρα του να βγει στη σκηνή και να γοητεύσει τα πλήθη. Αυτό όποιος το πει - πει ότι δεν ισχύει - σίγουρα θα λέει ψέματα ή θα φοβάται να πει την αλήθεια. [...] ουσιαστικά πώς το ανακαλύπτεις; Βλέπεις έναν να παίζει και λες να έπαιζα κι εγώ έτσι ή εγώ θα παίζω καλύτερα από αυτόν ή εγώ είμαι σαν κι αυτόν. Έχεις έναν μιμητισμό. Αρχίζει μια μιμητική διάθεση και αρχίζει το “χαίρειν τοις μιμήμασι” που λέει και ο φίλος μας ο Αριστοτέλης. [...] Ο άνθρωπος που θέλει να γίνει ηθοποιός για να τον βλέπουν οι άλλοι να τον χειροκροτούν και για τη βαθύτερή του ανάγκη να υποδύεται κάτι άλλο. Γιατί πάντα θα βάζουμε μέσα στον παράγοντα και το κοινό, γιατί χωρίς κοινό δεν υπάρχει τίποτα. Έτσι είναι αναπόσπαστο. Είπαμε τρία κομμάτια: σκηνή,

ηθοποιός, κοινό - θέατρο. Άρα λοιπόν εκεί αυτό που έχει κατορθώσει να μου κάνει εμένα σε όλα αυτά τα χρόνια είναι να μου πει ότι δεν είναι προσωποκεντρικό. [...] Δεν πίστεψα ποτέ ότι μπορώ μόνος μου. Όσο πήγαινα να το πιστέψω, τόσο έβλεπα ότι δεν πρέπει να το πιστέψω. Τι να πιστέψω; Ότι μπορεί να μπορέσω εγώ να κάνω. Δεν υπάρχει εγώ να κάνω. Έβλεπα ότι πρέπει να με βοηθήσει αυτός. Πρέπει να μου ανοίξει την πόρτα αυτός, να περάσω το σκηνικό μέσα. Πρέπει να έχω έναν να με βοηθήσει να το κουβαλήσω. Δεν είναι να παίζω μόνο. Απλά αν παίζω μόνο δεν τα σκέφτομαι αυτά που ήδη είναι υπαρκτά και είναι πίσω μου. Γι' αυτό πολλοί λένε να χτυπήσουμε παλαμάκια και γι' αυτούς που είναι πίσω από τη σκηνή. Αν αυτοί λείψουν πώς θα γίνει; Δεν υπάρχει κοινωνία χωρίς συνεργασία. Και κοινοκτημοσύνη και κοινή συνείδηση. Μπορεί να ακούγεται λίγο χριστιανικό, βαθύτερα ανθρώπινο, αλλά δεν γίνεται. Δεν μπορείς να κάνεις τίποτα χωρίς τους άλλους. [...] Δύο είναι μέσα, τρεις, εκατό, χίλιοι [θεατές]. Παιδεύσαι να τους πείσεις και να επικοινωνήσεις. Παιδεύσαι να φέρεις το κοινό και να πεις κοίτα έχω μια καλή παράσταση. Παιδεύσαι να έρθουν να πληρώσουν, να πληρωθείς εσύ, [...] να πληρωθεί ο άλλος. Παίδεμα μόνιμο. Γι' αυτό την ώρα που μιλάς για τον εαυτό σου πρέπει να σκέφτεσαι μόνο τους άλλους και όχι τον εαυτό σου. Ο εαυτός σου είναι τελευταίος. Για να μπορείς να βλέπεις τι κάνουν όλοι. Γιατί αλλιώς αν είσαι πρώτος δεν βλέπεις τίποτα. [...] Άρα λοιπόν ό,τι και να κάνουμε καταλήγουμε στο εμείς. Και όσο περνάνε τα χρόνια αυτό το εμείς πρέπει να γράφεται με κεφαλαία γράμματα. Δεν υπάρχει τίποτα άλλο.

[...] Ξέρεις, κοίταξε, αυτό το εμείς έχει ετερόκλητα πράγματα μέσα του. Δεν είναι ομοειδή. Δεν είναι [...] είμαστε όλοι οι ίδιοι. Έχει διαφορετικότητες, έχει πράγματα τα οποία δεν μπορείς να τα συνδυάσεις. Είναι δύσκολο το εμείς. Και όμως και το εγώ έχει πολλά εγώ. [...] Εγώ ποιος είμαι εγώ; [...] Αν με ρωτάς λοιπόν, το εγώ μου έγινε εμείς φουλ και γίνεται καθημερινά και είμαι χαρούμενος γι' αυτό. Και η μεγάλη επιτυχία μου, επιτυχία θα θεωρούσα είναι αυτό, και αυτό που με κρατάει. [...] Πώς θα προσαρμοστούμε; Πρέπει να γίνει σοβαρή προσαρμογή από το εγώ στο εμείς.

Σ3

Ε: Θέλω να μου κάνεις μια αναδρομή στο παρελθόν. πότε ήταν η στιγμή που γεννήθηκε μέσα σου η επιθυμία ή η ανάγκη να κάνεις θέατρο;

Σ3: Λοιπόν, είναι μια ερώτηση την οποία την κάνουν πολύ συχνά στους ηθοποιούς. Και αυτό με έχει αναγκάσει όλα αυτά τα χρόνια, τα οποία είναι και πάρα πολλά, να το επεξεργαστώ λιγάκι. Στην ιστορία μάθαμε ότι υπάρχουν τα αίτια και οι αφορμές. Πιστεύω ότι το αίτιο προϋπάρχει από το DNA. Υπάρχει δηλαδή αυτό το πράγμα μέσα σου το οποίο σε σπρώχνει σε μια καλλιτεχνική έκφραση, σε μια εξωστρέφεια, σε μια αναζήτηση του πνεύματος, της ψυχής, του ανθρώπου. Είσαι πιο ευαίσθητος απέναντι στα πράγματα, στις καταστάσεις. Εν ολίγοις, έχεις γεννηθεί έτσι. [...] Το φέρεις. [...] Η αφορμή δίνεται κάποια στιγμή ή, αν θέλεις, τη σπρώχνεις εσύ να γίνει. Για μένα ήταν η τελευταία τάξη του γυμνασίου, εξατάξιο τότε, και την έσπρωξα να γίνει, γιατί μέσα σε όλα τα πράγματα που θα μπορούσα να κάνω, σκαρφίστηκα να κάνω μια θεατρική παράσταση στην οποία ήμουν και σκηνοθέτης. Ήμουν σε γυμνάσιο αρρένων [...] βρήκα ένα έργο με τη βοήθεια ενός φίλου, γιατί δεν είχα ιδέα από θεατρικά έργα. [...] που ήταν μόνο άντρες. [...] κάναμε και πρόβα, το σκάγαμε και απ' τα μαθήματα. Και το ανεβάσαμε. Έπεσαν όλοι απάνω μου. [...] Ότι γι' αυτό είσαι γεννημένος. Μού 'ρθε να φωνάξω, το ξέρω! [γέλια] «Θα είναι έγκλημα αν δεν ασχοληθείς με το θέατρο». Ήρθε η καθηγήτριά μας, η φιλόλογος, και μου λέει, «μη μου το κάνεις αυτό. [...] πρέπει να γίνει ηθοποιός, σκηνοθέτης» κ.τ.λ. Και έτσι, μπήκα στη [Κρατική Σχολή]. Του [...] έδωσα και στις δύο. Πέρασα και στις δύο. Διάλεξα το [Κρατική Σχολή] γιατί ήτανε. [...] και πιο ακαδημαϊκή, αν θέλεις. [...] είχε μία πιο σφαιρική φοιτητική μόρφωση. [...] Και τελείωσα, [...] πήγα φαντάρος και μετά μπήκα στη δουλειά. Ήμουν αρκετά τυχερός. Σε όλα τα έτη ήμουν έτσι πολύ πειθαρχημένος και καλός. Είχα μεγάλη λαχτάρα, δηλαδή, να μην με εξοστρακίσει αυτό το πράγμα, γιατί θα ήμουν δυστυχής. Και τελειώνοντας, έδωσα οντισιόν, λίγο πριν τελειώσω τον στρατό, στο [όνομα σκηνοθέτη] και στη [όνομα πρωταγωνίστριας] και στο [όνομα πρωταγωνιστή] τότε. Ανεβάζανε το [χαρακτηριστική παράσταση] και έπαιξα έναν δεύτερο ρόλο κατευθείαν. Μετά ήρθε η [μεγάλη πρωταγωνίστρια], η τηλεόραση κ.τ.λ. κ.τ.λ. [...] Όλα τα άλλα είναι ιστορία.

Ε: Αφού τέλειωσες τις σπουδές, τις βασικές της υποκριτικής, ένιωσες ποτέ ότι υπάρχει ανάγκη να κάνεις κάποια επιμόρφωση, ας πούμε, ή δεν υπήρχε τότε κάτι αντίστοιχο;

Σ3: Ω, υπήρχε. Υπήρχε. Εγώ τέλειωσα, είχα και στα τρία χρόνια υποτροφία. Στο τελευταίο έτος [...] πήρα υποτροφία να πάω στο εξωτερικό. [...] στην Αμερική. [...] Αλλά δεν πήγα, από τη λαχτάρα μου να τελειώσω το στρατιωτικό και να μπω στη δουλειά. [...] Συνέχισα όμως να μελετώ. Α, τότε θα έλεγα ότι άρχισε η βασική μου μελέτη για το θέατρο, η θεωρητική τουλάχιστον, αλλά και η πρακτική γιατί συνέχισα το τραγούδι και τον χορό σε εξωτερικές σχολές. [...] Έκανα stage, έκανα κλακέτες, έκανα μοντέρνο, τα πάντα [...].

Ε: Είπες πριν ότι η μελέτη μου, η βασική, ξεκίνησε στη δουλειά ουσιαστικά.

Σ3: [...] τελειώνοντας, είδα τις τρομερές απαιτήσεις που έχει αυτή η δουλειά και είδα τις τρομερές ελλείψεις μου. [...] Σε θεωρητικό επίπεδο έπρεπε να μελετήσω, θεωρητικά κείμενα, σκηνοθέτες. Καλά, δεν λέω τον κλασικό Στανισλάφσκι που τον μελετούσαμε παράλληλα στη δραματική σχολή. Πέρα από κει, [...] τα μόνα ολοκληρωτικά διαβασμένα βιβλία στη βιβλιοθήκη μου είναι τα θεατρικά. Δηλαδή έχω,

[...] ας πούμε, 5.000 βιβλία, [...] τα 3.000 είναι θεατρικά και είναι τα μόνα που έχω διαβάσει πλήρως. [...] εννοώ απ' την πρώτη μέχρι την τελευταία σελίδα. Τα άλλα μπορεί να τα 'χω δει λίγο επιφανειακά. Μπορεί να 'χω παρατήσει ένα μυθιστόρημα στη μέση, αλλά θέατρο και ποίηση την έχω διαβάσει όλη. [...] Μου ήτανε και εξαιρετικά οικείο το ότι είχα καλή απαγγελία [...] μου άρεσε να κάνω απαγγελία. Μου άρεσε να ηχογραφώ τον εαυτό μου, να τον κρίνω, να τον φτύνω, να τον μαστιγώνω, να μελετάω την έκφραση, τη φωνή, στο πώς μεταδίδεται ένα αίσθημα μέσα από ένα κείμενο, από ένα χαρτί που γίνεται ήχος και ξαναμπαίνει μέσα στην ψυχή από τα αυτιά. Το μελέτησα πάρα πολύ αυτό. Έγινε αντιληπτό πολύ σύντομα. Αρχισα να κάνω ραδιόφωνο [...] απαγγελίες [...] εκπομπές ποίησης. [...] Αυτό το πράγμα με ερέθιζε συνέχεια. Ξέρεις, είναι αυτοτροφοδοτούμενο, είναι υβριδικό. Και έμπαινα όλο και πιο μέσα. [...] Βλέπεις τη διαφορετική τεχνοτροπία στον κάθε ποιητή. [...] τα θέματα που επεξεργάζεται. Μπαίνεις μέσα στη σατιρική ποίηση. Βλέπεις τις λέξεις. Οι λέξεις. Τεράστια υπόθεση η ποιητική. [...] Όλα αυτά με τρελαίνανε και κατάλαβα ότι με βοηθούσανε πάρα πολύ στο θέατρο, γιατί όταν όλος αυτός ο πυκνός λόγος, ο έντεχνος θα έλεγα, ο μη φυσικός πρέπει να γίνει φυσική, φυσικός λόγος και φυσική συμπεριφορά επάνω στη σκηνή μέσω μιας πρόζας, η οποία πρέπει να εμπεριέχει την ποίηση. [...] Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να την εμπεριέχεις και εσύ. Αλλιώς πώς θα την εμπεριέξεις; [...] Μία αντίδραση, μία παύση, μία αλλαγή χρώματος στη φωνή που εκφράζει ένα άλλο αίσθημα, μια άλλη εσωτερικότητα. Όλα αυτά πρέπει να τα 'χεις βιώσει, να τα 'χεις εντοπίσει. Καταρχάς με το συναίσθημα. Μετά, ως καλλιτέχνης, οφείλεις να γίνεις χειρουργός. Να τα απλώσεις πάνω στο τραπέζι του χειρουργικού, ένα-ένα τα κομματάκια να τα αναλύσεις και μετά να τα ξανασυνθέσεις σε ποίηση και σε σχήμα, να ξαναγίνει έργο ζωγραφικό, γλυπτό, ένα αφηρημένο γλυπτό, άυλο επάνω στη σκηνή.

Ε: Οι ιδέες αυτών των κειμένων, είτε είναι ποίηση είτε είναι τα δραματικά κείμενα, τα σπουδαία, πιστεύεις ότι έχουν αλλάξει τον τρόπο που σκέφτεσαι και αντιλαμβάνεσαι τον κόσμο;

Σ3: [...] Το θέατρο με μόρφωσε και με διαμόρφωσε. Εάν το αντιμετωπίσεις με φιλότιμο και με όρεξη, θα σε αναγκάσει να μορφωθείς, να διαβάσεις. Αλλιώς δεν μπορείς να προχωρήσεις. Θα σε αναγκάσει να αισθανθείς, [...] σου γυμνάζει το αίσθημα, την ενσυναίσθηση. Έτσι λοιπόν γίνεσαι πιο πλούσιος με τα υλικά τα οποία είναι απαραίτητα για το θέατρο. Όλα αυτά τα χρόνια, ήτανε χρόνια θα λέγαμε στα οποία μάζευα υλικό. Έγινα πλουσιότερος σε μόρφωση, σε γνώσεις, σε συναίσθημα, σε παρατήρηση, σε φαντασία, σε ψυχολογία, σε πολιτική, σε κοινωνιολογία. [...] Σε μουσική. Ε, αργότερα ασχολήθηκα και με τη σκηνοθεσία, ακριβώς γιατί με διέκρινε αυτή η απληστία να μάθω όλο και περισσότερα πράγματα, να έχω το όλον, να είμαι και από κάτω, να είμαι και από πάνω. Δεν μου έφτανε τίποτα. Έχω σκηνοθετήσει 50 έργα - 30 πρόζες και 20 συναυλίες και musical. Δεν σταμάταγα με τίποτα. Έτσι λοιπόν νιώθω ότι αυτό που είμαι, [...] δεν θα το είχα σε κανένα άλλο επάγγελμα, γιατί αυτό που απέκτησα μέσω του θεάτρου είναι σφαιρικό. Με ανάγκασε ακόμα [...] να εισέλθω και σε πρακτικές επιστήμες. Δηλαδή κατάλαβα πολλές φορές ότι το συναίσθημα είναι μαθηματικά και τα μαθηματικά έχουνε συναίσθημα. Κατάλαβα πάρα πολλές φορές ότι η ρυθμολογία της μουσικής είναι απαραίτητη στη σκηνοθεσία και στην ερμηνεία του ρόλου. Ότι πρέπει να το 'χεις αυτό το πράγμα μέσα σου. Να καταλαβαίνεις πότε. Ακόμα και η αεροπλοΐα με έχει βοηθήσει: όταν νιώθω ότι είμαι στο αεροπλάνο και αρχίζει και χάνει έδαφος, ε, αυτόματα το παραλληλίζω με τους θεατές. Όταν είμαι πάνω στη σκηνή και νιώθω ότι τους χάνω - ή με τον γιατρό και το χειρουργό που χάνει τον ασθενή. Λέω «[...] Τους χάνουμε. Τους χάνουμε. [...]» Πρέπει να ξαναδυναμώσουν οι μηχανές, να

βγούνε τα flaps, να ξανανέβουμε απάνω. Όλα, όλα είναι το ίδιο για μένα. [...] Όλος «αυτός ο κόσμος, ο μικρός, ο μέγας». [...] Τα πάντα. Τα πάντα. Αρκεί να εντοπίσεις γρήγορα ότι, βγαίνοντας στο θέατρο, ότι πρέπει να πηγαίνεις προς τα κάτω, προς το βάθος. Και όσο πιο βαθιά πας, τόσο πιο ψηλά θα ανέβεις. Τα έχει αυτά τα οξύμωρα. [...] Και τα αντίθετα το θέατρο. Εάν ξεκινήσεις εξωτερικά με όλα αυτά τα εξωτερικά θέλγητρα [...] θα μείνεις εκεί. Και όχι μόνο θα μείνεις εκεί. Έχω παρατηρήσει πολλές φορές άνθρωποι που έμειναν εκεί γίνονται και χειρότεροι υποκριτικά. Χάνουν υποκριτική δεινότητα. [...] κοίταζε να δεις. Πρέπει να προχωράς στην υποκριτική αλλιώς σε εκδικείται. Βαριέσαι. Βαριέσαι και αρχίζεις και υπηρετείς το εξωτερικό της περιβλημα. [...] όσα περισσότερα πράγματα μάθεις, τόσα περισσότερα πρέπει να αφαιρούμε. Πρέπει να αφαιρούμε τα στολίδια, το μπαρόκ, την, αν θέλεις, εξωτερική γυαλάδα και θεατρινίλα και συμπεριφορά του καλλιτέχνη που μπορεί να έχει και ένα ναρκισσισμό και μία εξωστρέφεια και μία υπερβολή. Ε, και αφαιρώντας τα αυτά, μένει το απόσταγμα, μένει η ουσία, η οποία είναι θα λέγαμε μία αλήθεια σε τρομερή πύκνωση. Είναι σαν το σύμπαν [...] πριν το Big Bang που τα περιείχε όλα μέσα. [...] Είχε όλο το DNA. Πρέπει να μείνει μόνο το DNA. Δεν χρειάζεται το υπόλοιπο. Ε, αυτή πρέπει να είναι η πορεία του ηθοποιού καθώς [...] προχωράει υγιώς μέσα σε αυτή την τέχνη. [...] όσα περισσότερα πράγματα μάθεις και κατακτήσεις, τόσα περισσότερα πράγματα αφαιρείς. Τα αναγνωρίζεις και μπορείς να τα αφαιρέσεις. Έπειτα, έχεις μεγαλύτερη ευχέρεια στο να χρησιμοποιήσεις τα εργαλεία σου. Έχεις μεγαλύτερη [...] αυτοπεποίθηση στο να χρησιμοποιήσεις λιγότερα τερτίπια, [...] λιγότερη εξωστρέφεια, έχοντας πια εμπιστοσύνη στον ήχο της αλήθειας, γιατί τον αναγνωρίζεις, τον έχεις δουλέψει πολύ, τον φτάνεις, τον πλησιάζεις. Γι' αυτό βλέπεις καμιά φορά μεγάλους ηθοποιούς, και στην ηλικία αλλά και στην αξία, όπου σου δίνουν την αίσθηση ότι απλώς μιλάνε απάνω στη σκηνή, ε, κι όμως, παίζουνε.

Ε: Υπάρχει κάποιο κείμενο ή ρόλος που έχεις ενσαρκώσει που να σε έχει φέρει αντιμέτωπο με βαθιά ηθικά ή υπαρξιακά ζητήματα που ήτανε αντίθετα μέχρι τότε με τα δικά σου - και αξίες δηλαδή.

Σ3: Ναι. Ήτανε, και το έργο το οποίο το διάλεξα ακριβώς για αυτό το λόγο είναι ο [χαρακτηριστικό έργο], όπου μάλιστα επέλεξα να κάνω τον κακό, τον αρνητικό χαρακτήρα, αυτόν που δημιουργεί αν θέλεις το πρόβλημα, αυτόν που οδηγεί μία κοπέλα στο θάνατο και στην καταστροφή, στην αυτοκτονία. Ακριβώς γιατί ήθελα να πλησιάσω, ενώ όλοι περίμεναν ότι θα κάνω τον [πρωταγωνιστικό ρόλο] ήθελα όμως να πλησιάσω την ψυχολογία του κακού - εντός εισαγωγικών, το λέμε απλοϊκά - για να δω ακριβώς τι υποστηρίζει και γιατί. Και να δω δηλαδή ουσιαστικά, όλη τη συμπεριφορά του μεγαλύτερου ποσοστού των ανθρώπων, της ανθρωπότητας.

Ε: Αυτό σε κέντρισε από την ώρα που διάβασες το κείμενο και είπες «θέλω να το κάνω για να εμβαθύνω»;

Σ3: Ναι. Που διάβασα το κείμενο, που είδα κάποια παράσταση, κάποια στιγμή κάπου. Το έχω δει και στο εξωτερικό αυτό το έργο όμως, σε μία συγκλονιστική παράσταση. Είναι ένα έργο που μιλάει για τη συλλογική ευθύνη. Η συλλογική ευθύνη είναι κάτι που με συγκινεί πολύ, ιδιαίτερα κοινωνικά και πολιτικά. Δηλαδή πιστεύω ότι το λιθαράκι, το καλό ή το κακό λιθαράκι του καθενός μας είναι αυτό που δημιουργεί το μεγάλο ή το μικρό το κακό. Ε, αυτό πρέπει να συνειδητοποιήσουν οι άνθρωποι και ιδίως οι Έλληνες οι οποίοι δεν έχουνε [...] πολύ ανεπτυγμένη αυτή τη νοοτροπία. [...] αυτή την ενσυναισθήση, και πιστεύουν ότι «έλα μωρέ, το δικό μου το ρουσφετάκι τώρα τι κακό θα κάνει στην πατρίδα και στην ανθρωπότητα» και «τι έγινε που θα πετάξω

κάτω το χαρτάκι, δεν έγινε και τίποτα». «Το να κλέψω λίγο το κράτος, [...] όλοι έτσι είναι». Πιστεύω ότι είναι μία αλληλεπίδραση και με τους πολιτικούς και με τις κυβερνήσεις. Όταν ο πολίτης νιώθει ότι ο πολιτικός είτε δεν τον σέβεται, είτε τον κλέβει, είτε τον κοροϊδεύει, [...] όταν τα παιχνίδια είναι διεθνή, όταν είσαι υπόδουλος σε ένα μεγάλο αφεντικό άγνωστο, πλέον ο εχθρός σου είναι αόρατος πια. Δεν ξέρουμε από πού έρχεται. Όταν νιώθεις ότι ο εχθρός δεν είναι μόνο η κυβέρνηση, αλλά είναι ένα διεθνές σύστημα, νιώθεις και μεγάλη ικανοποίηση και δύναμη όταν καταφέρεις χτύπημα σε αυτό το σύστημα. [...] εξαρτάται και από την καλλιέργεια και τη μόρφωση του καθενός. Ακόμα και αν αυτό το χτύπημα βλάψει τον διπλανό σου, το σύνολο, ακόμα και αν βλάψει και εσένα, κάτι το οποίο εκείνη τη στιγμή μπορεί να μην το αντιλαμβάνεσαι κιόλας.

Ε: Μπορείς να ανακαλέσεις τώρα μία στιγμή, μία εμπειρία μάλλον, αποτυχίας που σε συγκλόνισε, αν έχεις τέτοιες, γιατί γενικά είσαι ευλογημένος με επιτυχίες κυρίως.

Σ3: Οι οποίες όμως [...] δεν γίνονται αγόγγυστα. [...] ένα έργο που μπορεί ο κόσμος να το δει τώρα, εγώ μπορεί να το δουλεύω 10 χρόνια στο μυαλό μου. Μπορεί να περιμένω 10 χρόνια τη στιγμή. Μπορεί να περιμένω ακόμα και τον εαυτό μου να ωριμάσει λίγο περισσότερο για αυτόν τον ρόλο. Ε, όλα γίνονται πάρα πολύ μελετημένα και προσεκτικά, γιατί προτείνεις κάτι. Καλείς τον κόσμο να του κάνεις μία πνευματική παρέμβαση, μία ψυχολογική παρέμβαση. Τον καλείς στο θέατρο να τον εγχειρήσεις, να του κάνεις μία επέμβαση στον εγκέφαλο. Δεν μπορείς να το κάνεις αυτό ανεύθυνα. Εγώ νιώθω τεράστια ευθύνη όταν επιλέγω κάτι, το κατασκευάζω και το προτείνω. Είτε σαν ηθοποιός, είτε σαν σκηνοθέτης, σαν παραγωγός, σαν απ' όλα. Γι' αυτό πάω πολύ αργά, επειδή πιστεύω και στην ωρίμανση των πραγμάτων. Το πιστεύει και το σύμπαν νομίζω. [...] Πρέπει να ωριμάσουν τα πράγματα για να σκάσουνε.

[...] Θέλω να πω το μελετάω πάρα πολύ. Παρόλα αυτά, δεν μπορείς να τις αποφύγεις εντελώς [τις αποτυχίες] γιατί είναι και διάφορες άλλες συγκυρίες οι οποίες δημιουργούν ένα σύνδρομο το οποίο σε οδηγεί στην κόλαση και στον γκρεμό. Δεν αξίζει τον κόπο να πούμε, [...] δύο-τρεις αποτυχίες που με πονέσανε. Εκείνο όμως που πρέπει να πω οπωσδήποτε είναι ότι τους οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ, ευγνωμοσύνη. Γιατί η αποτυχία, όπως είπαμε, είναι ένα σύνδρομο πραγμάτων και λανθασμένων ενεργειών. [...] Και λανθασμένης εκτέλεσης. [...] η οποία βγάζει κάποια συμπεράσματα τα οποία είναι περιουσία και τα μαζεύεις και τα χρησιμοποιείς.

Ε: Η επιτυχία λοιπόν, αφού είναι και μεγαλύτερη και μακροβιότερη στην περίπτωση σου, όλη η πορεία αυτή των επιτυχιών θεωρείς ότι σε έχει αποσταθεροποιήσει; Σε βαθμό που να αναθεωρήσεις τις πεποιθήσεις σου ή την ταυτότητά σου;

Σ3: [...] Ίσα-ίσα με σταθεροποιεί συνέχεια. Χρόνο με τον χρόνο σταθεροποιούμαι ακόμα περισσότερο μέσα μου. Όχι μόνον από πλευράς αυτοπεποίθησης, αλλά και κυρίως από επικοινωνία. Δηλαδή πράγματα που μεταφέρω, ιδεολογίες που μεταφέρω μέσα από τους συγγραφείς καταρχάς. [...] απόψεις που εκφράζω σαν σκηνοθέτης από την σκηνοθεσία μου σε μία παράσταση, αλλά και από την ερμηνεία μου, γιατί και ο ηθοποιός έχει μέρος της δημιουργίας. Και όταν αυτό το πράγμα επιβραβεύεται και επικροτείται από το κοινό με ένα χειροκρότημα ή με μία γεμάτη πλατεία [...] είναι λίγο σαν να μαζεύεις οπαδούς για μία ιδεολογία, για ένα κίνημα. Σημαίνει ότι αυτά που επέλεξες, αυτά που πρότεινες, έχουνε και άλλους οπαδούς. Αυτό το πράγμα σε

τοποθετεί με μεγαλύτερη ασφάλεια μέσα στην κοινωνία, μες στο σύνολο των ανθρώπων. Σε γεμίζει αυτοπεποίθηση. [...] Ότι αυτό που επέλεξες επικοινωνεί. [...] είναι φυσικό όταν δεν επικοινωνεί, που σημαίνει αποτυχία, άδεια αίθουσα, να σε κλονίζει και να σε γεμίζει αμφιβολία και αμφισβήτηση για τον τρόπο που σκέφτεσαι, για τις ικανότητές σου, για το μυαλό σου, για τις πεποιθήσεις σου, για τις απόψεις σου. Γιατί αυτό που επιλέγεις είναι σύνδρομο όλων αυτών των πραγμάτων. Ότι αυτό που επέλεξα ήτανε μία ατυχία. [...] Οπότε αυτή σου επιστρέφεται. Αυτή η απογοήτευση συσσωρεύεται μέσα σου. Κάτι δεν κάνω καλά, κάπως δεν είμαι εγώ, ενώ το αντίθετο σε πλουτίζει, σε φωτίζει.

Ε: Υπό ποιες επαγγελματικές συνθήκες πιστεύεις ότι μπορεί κάποιος να νιώσει την ψυχολογική ασφάλεια που χρειάζεται για να είναι δημιουργικός και να μάθει τελικά από το θέατρο; Ποιες είναι οι συνθήκες οι επαγγελματικές, που ευνοούν να εξελιχθεί ο ηθοποιός, να μάθει και να μπορέσει να ρισκάρει καλλιτεχνικά; Που εσύ, και ως θιασάρχης πλέον, βλέπεις ότι είναι ασφαλείς;

Σ3: Οι συνθήκες οι επαγγελματικές. [...] Ξεκινάνε από τη δραματική σχολή. Φαίνεται λίγο περίεργο γιατί ακόμα δεν είσαι επαγγελματίας. Αλλά ό,τι μάθεις το παιδάκι μικρό, όπως το μεγαλώσεις, έτσι θα πορευτεί. Όταν λοιπόν πάνε σε δραματικές σχολές [...] ανεύθυνες, [...] όταν δεν τους μάθουνε πώς πρέπει να λειτουργούνε μέσα σε αυτή την τέχνη, έτσι θα βγούνε και στο θέατρο. [...] θέλει λοιπόν μεγάλη προσοχή το τι θα επιλέξεις και βέβαια δυνατότητες, να έχεις τη δυνατότητα να πεις όχι. Πράγμα δύσκολο. Πολλές φορές δεν την έχουνε τη δυνατότητα τα παιδιά γιατί είναι μία δουλειά, μία εργασία με πάρα πολύ μεγάλη προσφορά και πολύ λίγη, μικρή, ζήτηση. Και [...] σε μία πολύ μικρή χώρα χωρίς εξαγωγές. Ή εισαγωγές. Δεν έχουμε διερχόμενο πληθυσμό, όπως έχει η Αμερική και το Λονδίνο. [...] Οι οποίοι παρακολουθούνε θέατρο. Μιλάμε λοιπόν για μία πάρα πολύ μικρή αγορά, μικρές ανάγκες, να έχεις 15.000-20.000 ηθοποιούς και να χρειάζεσαι 500. Έτσι λοιπόν, οι συνθήκες που βοηθάνε είναι [...] να έχεις και την τύχη, να έχεις τη δυνατότητα να επιλέξεις, να έχεις τη διορατικότητα να αποφύγεις, να πεις όχι. Είναι πάρα πολλά. Γι' αυτό λέω πάντα ότι είναι ένα [...] απ' τα πιο δύσκολα επαγγέλματα, να βρεθείς σε καλό περιβάλλον, σε σκηνοθέτη σοφό, να πάρεις πράγματα, σε θιασάρχη με ύφος, με αισθητική, με δικαιοσύνη, σε συναδέλφους μη τοξικούς και σε παραγωγό ο οποίος να σέβεται τους εργαζόμενους. [...] όλα αυτά είναι ένα κεφάλαιο. [...] Γι' αυτό και καμιά φορά αναγκάζομαστε να κάνουμε παραγωγές για να το κυκλώσουμε, γιατί τότε έχεις και το μαχαίρι και την πίτα και δημιουργείς τις [...] συνθήκες που ανέφερα, τις δημιουργείς στον δικό σου χώρο πια.

Ε: Όταν ολοκληρώνεται μία παράσταση και κατά συνέπεια ένας ρόλος, να πιάσουμε μόνο την ιδιότητά σου ως ηθοποιού, ακολουθείς κάποια διαδικασία αναστοχασμού όλης αυτής της πορείας;

Σ3: Είναι παράλληλο μέσα. Πιστεύω ότι όλο αυτό γίνεται στο πρώτο στάδιο, στην προετοιμασία. Ο αναστοχασμός, δηλαδή το τι μου δίνει ο ρόλος, τι παίρνω, τι θα μου μείνει, γίνεται στο πρώτο στάδιο. [...] Στις πρόβες. [...] Ναι [στο τέλος των προβών]. Μετά, ως δρων ηθοποιός, ως δρων πρόσωπο μες στην παράσταση, φροντίζω καθημερινά να σκαλίζω, να εξελίσσομαι, να δοκιμάζω, να αλλάζω, ακόμα και αδιόρατα, ανεπαίσθητα πράγματα και για να ανανεώνομαι, να μη βαριέμαι μέσα στο ρόλο, [...] αλλά και για να αυξάνω την περιουσία μου, τον πλούτο που μου δίνει ο ρόλος. [...] κάθε μέρα δοκιμάζω και κάτι καινούργιο. Μία αλλαγή ρυθμού, παύσης, ένα χρώμα, ένας άλλος τονισμός. Πολλές φορές, προσπαθώ να βγάλω διαφορετικό

νόημα από μία φράση. [...] όλα αυτά έχουνε μείνει στο τέλος σαν περιουσία όταν τελειώνει ο ρόλος. Πας στον επόμενο.

[...] Θα σου δώσω ένα παράδειγμα. [...] έλεγα μία φράση [στον τρέχοντα ρόλο]. [...] μέχρι τώρα είχα μπει στον πειρασμό και τό 'λεγα ανάλαφρα αυτό, χιουμοριστικά, και γέλαγε ο κόσμος [...] Μπήκα λοιπόν στον πειρασμό να αλλάξω, να αντιστρέψω τελείως, 180 μοίρες, να πάω ανάποδα. [...] Άλλαξα τον ρυθμό, άλλαξα το χρώμα ένα βράδυ [...] Πάγωσε ο κόσμος κάτω. Κατάλαβε ακριβώς το νόημά του, πώς είπα αυτή τη φράση, και πρέπει να σου πω ότι μετά έχασα και τα λόγια μου. [...] γιατί έπαθα σοκ κι εγώ. [...] Έπαθα σοκ. Τι μαγεία!

[...] Πάρα πολλές φορές παίζω και με τον εαυτό μου και με το κοινό και με το κείμενο. Πάρα πολλές φορές αλλάζω την αίσθηση που δίνει κάτι από τη σκηνή προς τα κάτω [στους θεατές]. Όχι για να επιβεβαιωθώ, αλλά για να εντοπίσω τη δύναμη που έχει ο λόγος, η λέξη, το χρώμα, η παύση, όλα τα εργαλεία της τέχνης μου. Πόσο δυνατά είναι. Μερικές φορές μπαίνω στον πειρασμό και σε ένα σημείο που γελάνε πολλοί, λέω: «Θα τους κάνω να κλάψουνε». [...] Και το κάνω επάνω στη σκηνή και όταν γίνει, τρελαίνομαι. Τρελαίνομαι, γιατί αυτό είναι μία διαδικασία. Δεν το κάνω για κάποιους λόγους επιβεβαίωσης και επίδειξης και ναρκισσισμού. Γιατί είναι κάτι. Είναι μία συνομιλία με μένα αυτή. Δεν την ξέρει κανένας άλλος. [...] Δηλαδή παίζω μπάλα μόνος μου. Παίζω με τον τοίχο. [...] Σε ένα άδειο δωμάτιο. Δεν υπάρχει άλλος. Θέλω να πω, δεν το κάνω σαν βιρτουοζιτέ. Δεν την ξέρει εκείνη τη βιρτουοζιτέ κανένας εκείνη τη στιγμή. Μόνο εγώ που αποφάσισα [...] Αλλά αυτό μου έχει δυναμώσει τα εργαλεία μου.

Ε: Χρειάστηκε ποτέ να επανεξετάσεις τι θεωρείται σωστό ή αποδεκτό στον χώρο του θεάτρου;

Σ3: Το θέατρο δεν διαφέρει από τη ζωή. Το θέατρο είναι η ίδια η ζωή και η ζωή είναι ακριβώς αυτό που είναι το θέατρο. Πρέπει να είναι ακριβώς αυτό που είναι το θέατρο. Θα έλεγα ότι η μεγαλύτερη υποκρισία βρίσκεται στη ζωή, είτε λόγω ζωτικών ψευδών, είτε λόγω συμφερόντων, είτε λόγω συναισθηματικών αναπηριών, γνώσεων, μόρφωσης, αίσθησης ή αναισθησίας. Εκεί είναι το μεγάλο ψέμα. Το θέατρο είναι ο ναός της αλήθειας. Δεν έχεις ανάγκη να πεις ψέματα, γιατί καλύπτεις [...] είσαι απόλυτα ασφαλής μέσα σε ένα κουτί. Όλα αυτά που κάνεις υποτίθεται ότι είναι κατασκευή, ότι είναι ψέματα. Και κατά συνέπεια μπορείς να πεις την απόλυτη αλήθεια. Δεν θα έχεις καμία συνέπεια. Στη ζωή θα έχεις. [...] Έτσι λοιπόν πιστεύω ότι αυτό που θεωρείται σωστό στο θέατρο πρέπει να θεωρείται απόλυτα σωστό και στη ζωή. Τι θεωρείται απόλυτα σωστό στο θέατρο; Καλή προετοιμασία, μόρφωση, γνώση, πολλή δουλειά, πειθαρχία, σεβασμός του άλλου, όραμα, φαντασία, άνοιγμα προς το μέλλον, οργάνωση. Πάρ' τα και βάλ' τα στη ζωή αυτά να δεις πόσο πιο ευτυχισμένος θα είσαι αν καταφέρεις να τα ικανοποιείς επάνω στην πορεία του βίου σου. [...] έχει ακριβώς τις ίδιες απαιτήσεις και η ζωή και το θέατρο. Αυτό πιστεύω. Και αυτό προσπαθώ να κάνω. Όχι για να γίνω αρεστός και αποδεκτός. Είναι καθαρά συμφεροντολογικό, γιατί θα περνάω καλύτερα εγώ. Θα 'μαι πιο ήρεμος. Θα 'χω μεγαλύτερη ενέργεια. Με πολύ λιγότερη ενέργεια, με πολύ λιγότερο καύσιμο, θα έχω πολύ μεγαλύτερες επιδόσεις. [...] Αυτό πρέπει να συμβαίνει. Γι' αυτό, όταν περνούν τα χρόνια, [...] μπορεί να σου αφαιρέσουνε σωματική δύναμη, αλλά σου δίνουνε άλλα πράγματα. Και επειδή δεν έχεις πολλές σωματικές αντοχές, στο αντικαθιστά με πνευματικές ικανότητες και με πνευματική δύναμη, η οποία δεν απαιτεί μεγάλη σωματική δύναμη. Κουράζεσαι λιγότερο και παράγεις περισσότερο. Έχει αυτό το καλό η ζωή. [...] Πάντα, πάντα κάτι

χάνεις και κάτι κερδίζεις. Η ενέργεια δεν χάνεται. Τη χάνεις από κάπου αλλού, ε, μεταφέρεται αλλού.

Ε: Οπότε τι σημαίνει τελικά μάθηση μέσα από το θέατρο για σένα;

Σ3: Μάθηση σημαίνει όλα αυτά που είπαμε. Πιστεύω ότι δεν θα μπορούσα να μιλάω έτσι για τη ζωή, για την τέχνη, αν δεν είχα ασχοληθεί με το θέατρο. [...] ή ακόμα και αν είχα ασχοληθεί με μία επιστήμη. [...] Δεν θα είχα αυτή την σφαιρική αντίληψη. Αντίληψη των πραγμάτων. Το θέατρο στη δίνει αυτή. Ενώ οι άλλες επιστήμες απαιτούνε μία μεγαλύτερη εξειδίκευση στο είδος - και έτσι πρέπει να είναι δηλαδή. Είναι εξαιρέσεις των επιστημόνων να μπορούν να επεκτείνονται και σε άλλους τομείς [...] γιατροί, επιστήμονες, χειρουργοί, [...] Οι δικηγόροι, ίσως. Εκείνοι που πιστεύω ότι είναι πολύ κοντά [στους ηθοποιούς] είναι οι αστροφυσικοί. Γιατί βλέπουνε πώς λειτουργεί το σύμπαν και βλέποντας κανείς πώς λειτουργεί η ίδια η ζωή και ο άνθρωπος, που μπορεί να το δει μέσα από το θέατρο, αυτόματα μπορεί να το αναγάγει και στο σύμπαν. Εμείς λειτουργούμε όπως λειτουργεί το σύμπαν. Είμαστε η σκόνη του σύμπαντος. Αυτό είμαστε. [...] εγώ λέω πάντα, μας τρομάζει ο θάνατος, γιατί είναι κάτι άγνωστο. Επίσης μας τρομάζει η ανυπαρξία. Η ανυπαρξία μάς τρομάζει γιατί είμαστε υπαρκτοί τώρα [...] Μας διαφεύγει το ότι αν είμαστε σε ανυπαρξία δεν θα αντιλαμβανόμαστε ότι είμαστε ανύπαρκτοι. [...] Οπότε τι μας νοιάζει; Ε, παρόλα αυτά λοιπόν, παρόλο που σε τρομάζει η ανυπαρξία και ο θάνατος, [...] εάν μου έλεγες ότι αν πεθάνεις τώρα θα μάθεις πώς έγινε όλο αυτό το πράγμα, [...] ένα σύμπαν το οποίο διαστέλλεται δευτερόλεπτο στο δευτερόλεπτο, δεν ξέρουμε από πού ξεκίνησε και πού πάει. Αν μου λέγανε, αν πεθάνεις τώρα, θα το μάθεις. Θα σου 'λεγα φύγαμε! Αλήθεια. Έχω τεράστια περιέργεια. Τεράστια. Η μεγαλύτερη περιέργεια της ζωής μου είναι αυτή.

Σ4

Ε: Θα ήθελα να μου κάνετε αρχικά μια αναδρομή στο παρελθόν, να θυμηθείτε ποια ήταν η στιγμή εκείνη που γέννησε την ανάγκη να ασχοληθείτε με το θέατρο. Πόσο πίσω πάμε;

Σ4: Υπήρξε μια τυχαία, θα έλεγα, εντελώς [συγκυρία]. Κοίταξε, στο σχολείο είχα ασχοληθεί, όχι απ' εαυτού μου, δηλαδή δεν ξεκίνησα εγώ, δεν έδωσα εγώ ένα πυρ στον εαυτό μου. [...] Μου λέει [ο δάσκαλος] «επειδή ξέρω ότι είσαι πολύ σοβαρός κατά τ' άλλα, επειδή ξέρω, βλέπω κάποιες πτυχές του εαυτού σου που νοιάζεσαι για κάποια πράγματα που δεν άπτονται του σχολείου. [...] Θα σου δώσω να πεις ένα ποίημα». Λέω, «Εγώ; Πώς;». Λέει «ξέρω εγώ, θα στο διδάξω εγώ και θα το πεις». «Ε, δάσκαλε, λίγο να σοβαρευτούμε, επειδή με θεωρείς κι εσύ σοβαρό. Δεν έχω ξανακάνει κάτι τέτοιο». [...] Δεν έδινα σημασία σε τέτοια πράγματα. [...] Κάτσε, το πήρα και λιγάκι από φόβο. Λέω τι είναι αυτό; Τι ευθύνη είναι αυτή τώρα; [...] «Ξέρω εγώ, ρε», μου λέει. «Αυτό είναι διαταγή, δεν σε ρωτάω. Αυτό θα το κάνεις». [...] Λοιπόν, και τέλος πάντων, ήταν, το πρώτο έναυσμα, ήταν αυτό. [...] τελικά το είπα το ποίημα και μάλιστα το ποίημα δεν είναι, δεν είναι αν το είπα, είναι ότι το είπα και ριγήσανε οι πάντες. [...] αυτή ήταν μια αρχή [...] μου τη θύμισε η δασκάλα μου, που μου είπε μετά - η δασκάλα μου ήταν καθηγήτρια στην τρίτη γυμνασίου - να παίξω στο έργο του Γιώργου του Θεοτοκά, το Τίμημα της Λευτεριάς. [...] Λοιπόν, και λέω δεν το έχω ξανακάνει, δεν ξέρω. «Ξέρω», μου λέει «εγώ. Ξέρεις, μπορείς». Άιντε, λέω πάλι τα ίδια τώρα όπως τότε, μετά από τόσα χρόνια και ήταν η δεύτερη φορά που συνέβαινε αυτό [...] Μου λέει «Ποιον [ρόλο] θέλεις; Αυτοί οι τρεις είναι οι πρωταγωνιστές. Όποιον θέλεις, διάβασε το έργο και όποιον ρόλο θέλεις. Πρόσεχε», μου λέει, «επειδή αργότερα θα γίνεις ηθοποιός, δεν θα έχεις την ευκαιρία να σου δίνουν τους ρόλους, ας πούμε, παίζε ποιον θέλεις».

[...] στο θέατρο δεν τα πήγα καλά με τους - καλά, δεν τσακώθηκα, δεν, τέλος πάντων - με τους άντρες σκηνοθέτες πάντως, οι οποίοι είχαν την πληγή αυτή ότι αυτοί είναι και κανένας άλλος. Ναι, δεν μπορούσα.

[Αργότερα, στο Λύκειο, τότε εξατάξιο Γυμνάσιο], εγώ δεν θα ξεχάσω, μου λέει [ο συμμαθητής], την εμπειρία που είχαμε [παίζοντας θέατρο στο σχολείο]. Εσύ τα ξέχασες από εκεί και πέρα, εγώ θέλω να γίνεις ηθοποιός. Θα γίνεις ηθοποιός, εγώ θα γίνω σκηνοθέτης, θα γυρίσω να κάνουμε ταινίες. Το θέλανε όλοι οι άλλοι λοιπόν. [...] Μου λέει, «κάτσε ρε, πήγαινε σε μια σχολή», μου λέει, «άμα δεν σου αρέσει φύγε. Πήγαινε σε μια σχολή, θα σου αρέσει, είμαι σίγουρος. Άμα δεν σου αρέσει φύγε».

[Περνώντας τυχαία έξω από την κρατική σχολή όπου δίνανε εισαγωγικές εξετάσεις] «Αυτούς όλους τους βλέπεις;», «Ναι.», «Είναι υποψήφιοι να γίνουν ηθοποιοί. Σε παίρνει;», Λέω, «τι εννοείς;», «Όχι», μου λέει, «τι εννοείς; Τι εννοείτε.» [...] «Ναι, ναι, συγγνώμη», λέω, «συγγνώμη, με συγχωρείτε, Δάσκαλε, με συγχωρείτε». «Αυτό. Από εδώ και πέρα έτσι θα με φωνάζεις». [...] την επόμενη χρονιά, πήγα, έδωσα, πέρασα και έτσι άρχισε η περιπέτεια [...] Ακόμα σχετικά ασυνείδητα.

[...] μπήκα σε ένα τρυπάκι δίνοντάς μου ο Στέλιος [Βόκοβιτς] πολλά πράγματα να διαβάσω, πολλά. Μου έδωσε Τσέχωφ, μου έδωσε Σαίξπηρ, μου έδωσε τους αρχαίους τραγικούς. Οι μόνοι που γνώριζα ήταν οι αρχαίοι τραγικοί που τέλος πάντων με τον Σοφοκλή, λόγω της Αντιγόνης του που διδασκόμεουν στο σχολείο, είχα μια επαφή, αλλά αυτό για να κάνουμε συντακτικό, ορθογραφία και δεν ξέρω και τι σημαίνει.

[...] Και γιατί, αφού είναι θέατρο, δεν μας το λέτε; Μου λέει, «γιατί δεν έχω» μου λέει, «τη δικαιοδοσία από τους ανωτέρους μου να πω ότι αυτό είναι θέατρο. Ε, τα λέμε αρχαία κείμενα». Έτσι μαθαίναμε εμείς τα αρχαία.

Ε: Μετά νιώσατε ότι χρειάζεστε ξανά κάποια επιμόρφωση, ας πούμε, κάτι παραπάνω από τις σπουδές του [κρατική σχολή];

Σ4: Όχι, ξέρεις γιατί; Δεν πρόλαβα να αισθανθώ κάτι τέτοιο, γιατί δεν έμεινα ούτε δευτερόλεπτο από τις εξετάσεις μου και μετά και μέχρι την ώρα που μιλάμε - έξω από εσκεμμένες δικές μου επιλογές, [...] που έχω διακόψει εγώ τη δουλειά μου, δηλαδή αφ' εαυτού μου, από δική μου υπαιτιότητα - δεν έχω σταματήσει ούτε δευτερόλεπτο για να σκεφτώ ότι κάτι μου λείπει και θέλω συμπλήρωμα, αλλά δεν είμαι και κανένα κουτορνίθι το οποίο σταμάτησε, λέω, τα ξέρω όλα και δεν είμαι. Ό,τι βιβλία βγαίνανε, [ή] έγραψαν δάσκαλοί μου [στη δραματική], ο Τάσος ο Λιγνάδης, επί παραδείγματος, [...] ο Μηνάς ο Χρηστίδης, [...] τον Άγγελο τον Τερζάκη, [...] Ανανέωνα και τις ταχύτητές μου και τις γνώσεις μου και όλα μου, ε, κάθε ώρα και στιγμή. Ε, έγινα δάσκαλος πολύ σύντομα, δηλαδή δίδασκα, [...] μετά μου μπήκε η τρέλα να κάνω τη δική μου σχολή. [...] και έτσι έφτιαξα τη δική μου σχολή. Οπότε, γι' αυτό δεν μου [sic] υπήρξε η ανάγκη, δηλαδή, να συμπληρώσω σπουδές κ.τ.λ.

Ε: Εκεί ούτως ή άλλως θέλω να πάμε. Οπότε είδατε ότι η πορεία η επαγγελματική λειτουργεί μαθησιακά περισσότερο, δεν χρειάζονται τόσο οι τυπικές σπουδές, γιατί από μόνο του το θέατρο φέρνει πολύ μεγαλύτερη γνώση κατά κάποιο τρόπο.

Σ4: Κοίτα, ο τομέας του να βρεις δουλειά από την ώρα που θα τελειώσεις τη σχολή, επειδή έκανα και εγώ τη δική μου σχολή στα πρότυπα ακριβώς της Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, έχει ένα μεταίχμιο χρονικό διάστημα το οποίο σε υποχρεώνει να κάνεις κάτι, ιδιαίτερα στο επίπεδο του περίφημου ανταγωνισμού. Ο ηθοποιός έχει, ο κάθε άνθρωπος που βγαίνει στο επάγγελμα, και ο σκηνογράφος και ο σκηνοθέτης [...] πρέπει να δείξει ότι μπορεί να είναι [...] αυτός ο αρχηγός. Όχι ο αρχηγός με το καμτσίκι, αλλά ο αρχηγός όπως πρέπει. Ο ηγέτης, ο ταγός, με την έννοια την αρχαιοπρεπή. Λοιπόν, και έτσι αυτό με ένοιαζε πολύ περισσότερο, το να συνυπάρχω μέσα σε ένα σύνολο, ε, όχι και καλά ως αρχηγός, αλλά ως ένας ο οποίος έχει να προσφέρει στο σύνολο και δεν περιμένουν οι άλλοι από μένα. [...] έτσι λοιπόν έκανα παραπάνω δουλειές από αυτές που έπρεπε να κάνει ένας ηθοποιός σε μια διανομή. [...] και έτσι ήμουν πάντοτε μέσα στην αναζήτηση. Αυτό οφείλει να το κάνει ο καθένας.

[...] Να κάνεις τον εαυτό σου γνωστό, την ύπαρξή σου. Εδώ, είμαι και εγώ εδώ. Τα περίφημα βιογραφικά, [...] τις δημόσιες σχέσεις σου, είναι ένας τρόπος με τον οποίο πρέπει να ελίσσεσαι, ρε παιδί μου, για να υπάρχουν μέσα στον χώρο. [...] είναι κάποιες ενέργειες που πρέπει να κάνεις για να γνωστοποιήσεις την ύπαρξή σου στον χώρο. Από εκεί και πέρα, ο τρόπος με τον οποίο συνδιαλέγεσαι με τον καθέναν σου δίνει έναν χαρακτήρα καλλιτεχνικό μεν, αλλά και του εαυτού σου, όπου μέσα από αυτόν ελίσσεσαι και πορεύεσαι μέσα στη δουλειά. Ναι, και από εκεί, μακάρι όλα αυτά να φέρουν τους ρόλους, τις συνεργασίες, ε, και τις δημιουργίες σε τελευταία περίπτωση, εν τελευταία ανάλυση. Εάν δεν σου συμβαίνει αυτό, τότε κάτι τρέχει, κάτι δεν διαχειρίζεσαι σωστά.

[...] και το έλεγα εγώ στα παιδιά μου [μαθητές] γιατί εγώ ήθελα να έχω μια ακραιφνώς επαγγελματική δραματική σχολή που να βγάλει επαγγελματίες ηθοποιούς. Δεν ήθελα μόνο τη σπουδή να εισπράξουν και τη γνώση, να εισπράξουν και τον τρόπο που κανείς υπάρχει μέσα στο θεατρικό γίγνεσθαι. Εάν δεν συμβαίνει αυτό, αν δεν σταθεί ποτέ

κανείς πάνω στη σκηνή, αν δεν αποκτήσεις σκηνική εμπειρία, πώς θα διεκδικήσεις, ξέρω 'γω, τον Άμλετ, ας πούμε, ξέρω 'γω, τον Λαέρτη, έστω, πώς;

[...] αυτά ήταν κάποια πράγματα τα οποία και είχα αφ' εαυτού μου τον τρόπο έτσι να τα διεκπεραιώνω, αλλά και συμβουλές. Πάντα πήγαινα στους παλιούς μου δασκάλους, πήγαινα πάντα και ρώταγα [...] και με πολλούς ανθρώπους μέσα από το [κρατική σχολή], γιατί εγώ το [κρατική σχολή] το θεώρησα λιγάκι έτσι, οικογένειά μου, γιατί εκεί έμαθα τα πάντα για το θέατρο και δεν είχα ιδέα, δεν ήξερα τίποτα. Δεν ήξερα τίποτα.

[...] Ναι, εγώ δεν είχα δει κανέναν [στο θέατρο ως θεατής], δεν ήξερα κανέναν και την πρώτη παράσταση που πήγα και είδα γιατί παιζόταν στις μέρες μου ήταν το «Σλουθ» με τον Χορν και τον Αλεξανδράκη. Μια παράσταση καταπληκτική, καταπληκτική.

[Λέει ο Αλέκος Αλεξανδράκης όταν πήγε, φοιτητής, να τον συγχαρεί] «Λοιπόν, θα κάνεις τον μικρό μου αδερφό στους αδερφούς Καραμαζώφ;» Λέω - πιο σιγά, γιατί, τι μου λέτε τώρα; - λέω «όχι». Τα όχι που δεν ήθελα, που δεν ακούγεται που τα είπα, και μετά σε καλό μου βγήκαν, δεν ήταν άσχημα. Γιατί είπα όχι; Γιατί εγώ τέλος πάντων είχα μια άποψη ότι πρέπει να πάω στον στρατό. Και λέω να πάω τώρα [να παίξω εκεί], πού να πάω; [...] είμαι υποχρεωμένος να διακόψω την αναβολή μου. Μόλις διακόψω την αναβολή μου και αμέσως η επόμενη ΕΣΟ, θα με πάρουν. Τότε ο στρατός ήταν στρατός, δεν ήταν της πλάκας που είναι σήμερα. [...] Λοιπόν, και λέω «όχι», [...] «Ε, δεν παίζει αυτό», μου λέει. Λέω - πώς του τα είπα ο μ----- αυτά τα πράγματα - «γιατί δεν παίζει;» Λέω, «δεν παίζει», μου λέει «Γιατί; Άνετα μπορούμε να κανονίσουμε να μην πας». Λέω, «να μην πάω φαντάρος; Αυτό δεν παίζει». «Ναι, γιατί;» Λέω, «γιατί έχω την άποψη ότι πρέπει να πάω. Και απορώ πώς εσείς, ένας αριστερός, μου λέτε, ας πούμε, ότι δεν πρέπει να πάω να υπηρετήσω την πατρίδα». «Α», μου λέει, «ε, κάτσε, θες άλλη μεταχείριση εσύ. Θες άλλη μεταχείριση». Λέω, «Κύριε Αλεξανδράκη, δεν μπορώ να το κάνω αυτό. Είναι τόσο σπουδαίο αυτό που μου λέτε. Μου ταραξάτε το μέσα μου τόσο πολύ, αλλά δεν μπορώ. Πρέπει να πάω να υπηρετήσω. Και δεν μπορώ να πάω να υπηρετήσω πιο μεγάλος ακόμα, γιατί είμαι ήδη 22, ήδη έχω νεύρα. Άμα πάω με πολλά νεύρα στον στρατό, δεν, θα κάνω πέντε χρόνια». «Κάτσε ρε», μου λέει, «δεν είναι έτσι τα πράγματα, δεν είναι». Αυτό. «Ναι, εγώ είμαι αριστερός, αλλά είμαι σε ένα δεξιό καθεστώς μέσα. Αυτό το έχεις συνειδητοποιήσει;», «Βεβαίως», λέω. «Ακόμα τον κυνηγάνε τον πατέρα μου, να μην το έχω συνειδητοποιήσει;». «Α, είσαι, μου λες, σε τέτοια κατάσταση; Δεν μπορώ να σε μεταπείσω, [...]» Μου λέει, «τότε πήγαινε. Αλλά να ξέρεις ότι θέλω να συνεργαστούμε και μόλις γυρίσεις, αμέσως, χωρίς να σκεφτείς, μα τόσα χρόνια έχω να του μιλήσω, [...] να μην σε πιάσουν οι ντροπές κ.τ.λ., να με πάρεις τηλέφωνο [...] Θέλω να παίξουμε μαζί. Θέλω να παντρεύσω», μου λέει, «τη γενιά μου με τη δική σας». [...] τέλος πάντων. Λοιπόν, το εκτίμησε λοιπόν ο Αλέκος και δεν πήγα τότε και πήγα φαντάρος [...] Α, του είπα, «δεν ξέρω», λέω, «αν θα έρθω, λέω, αν θα σας πάρω τηλέφωνο, [...]» «Γιατί ρε», μου λέει. Λέω, «γιατί εγώ είμαι αριστούχος του [κρατική σχολή]. Θα πάρω το άριστα. [...] Τον αριστούχο ήταν υποχρεωμένοι να του κάνουν ένα τριετές συμβόλαιο. [...] Και μου λέει, «και θα μείνεις στο [κρατικός οργανισμός];» Λέω, «ναι». [εκτεταμένη συζήτηση με πολλά ταυτοποιητικά στοιχεία]

[...] Τέλος πάντων, έτσι έγινε και δεν χρειάστηκε να πάω, ας πούμε, ξέρω γω, αμέσως για δουλειά γιατί ήμουν τυχερός, είχα αμέσως πρόταση. [...] Και βγήκαν τα χρήματα και το μεροκάματο από νωρίς. Δεν αγκομάχησα και τα πήρα και σωστά [...] χωρίς να τα κυνηγάω. Δεν, είμαι η περίπτωση, είμαι τυχερός. [...]

[...] Έπαιζα, έκανα πρόβα-παράσταση, πρόβα-παράσταση, πρόβα-παράσταση, επί μια δεκαετία. [...] Δηλαδή έκανα [...] αν μπορείς να το διανοηθείς, 96 πρεμιέρες. [...] μέσα σε 17 χρόνια. Σε 16 χρόνια, τον 17ο έφυγα. [...] Και όλα κλασικό. [...] Το περισσότερο, και πολύ νεοελληνικό έργο. [...]

Ε: Όλα αυτά τα κείμενα - για να πάμε λίγο και στο κομμάτι των κειμένων - νιώθετε ότι υπήρξε ποτέ κάποιο κείμενο ή ρόλος από όλα αυτά, που σας μετακίνησε σαν άνθρωπο, άλλαξε τις ηθικές αξίες ή τις υπαρξιακές, ας πούμε, αναζητήσεις που είχατε με κάποιον τρόπο;

Σ4: Δύο ρόλοι. Ο ένας αφορά το αρχαίο δράμα, την αρχαία τραγωδία συγκεκριμένα και είναι ο Οιδίπους Τύραννος και ο άλλος ήταν ο επαναστάτης Ζαν Πολ Μαρά, ο οποίος είναι από το έργο του Πέτερ Βάις, *Η δολοφονία του Μαρά*, [...] Ο Μαρά με στιγμάτισε από μια πλευρά πολύ σημαντική. Όπως σου είπα, ήμουν ένα ατίθασο παιδί, ένας άνθρωπος που δεν προσαρμοζόταν εύκολα με τα ειωθότα, ας πούμε. Ήταν πράγματα τα οποία ήθελα να μην τα κάνω επειδή ήταν συνήθειες, ξέρω 'γω, από παλιά. Η ευγένεια, ο σεβασμός, η φιλία, ο έρωτας ήταν πράγματα που τα διύλισα μετά τη σχολή ιδιαιτέρως, γιατί πριν ήταν μια, πολύ επιπόλαιη η αντιμετώπισή τους από μέρους μου.

[...] Το λέω με την έννοια ότι οι φιλοδοξίες στο να σπουδάσεις μια τέχνη και να γίνεις καλλιτέχνης δεν έχουν να κάνουν με την ορθολογική ζωή, ας πούμε.

[...] Λοιπόν, το θέμα είναι ότι δεν μπορείς να ξεχνάς αυτά που σε ταράξανε νέο και σου δώσανε ένα δρομολόγιο το οποίο θα σου έδινε και μια ζωή [ακατάληπτη ηχητικά λέξη θετικού νοήματος], [...] Είσαι από τους ευτυχισμένους, από τους τυχερούς ανθρώπους του κόσμου. Πόσοι μπορούμε να κάνουμε το χόμπι μας επάγγελμα, το χόμπι μας, αυτό που μας αρέσει και ίσως και δεν το ξέρουμε πολλές φορές. Εγώ δεν το ήξερα μέχρι που μπήκα στη σχολή, δηλαδή. Μαζί λοιπόν με την, με τον ρόλο του Μαρά, ο οποίος με έκανε να φύγω από αυτό το ατίθασο της λογικής, ότι δεν μου αρέσει αυτή η ορθολογική ζωή, αλλά μου αρέσει λίγο η παραδίπλα. Δεν μπορώ την ευθεία, ρε παιδί μου, θέλω έναν λοξό δρόμο [...] Θα κάνω και εκείνο τον δρόμο. Λέω, αν δεν σταματήσει, μπορεί να με βγάλει κάπου αλλού. Εάν σταματήσει θα γυρίσω πίσω και θα ξαναμπώ στην ευθεία, ξέρω 'γω. Ναι, ο Μαρά, ως ρόλος, με έβγαλε από αυτό, γιατί ο Μαρά μίλαγε μεταξύ λογικής και παραλόγου.

[...] αυτά τα πράγματα με έβαλαν σε έναν άλλο ντορό εξαιτίας του Μαρά, ότι η ζωή δεν είναι μόνο η λογική σκέψη σου, η οποία εκείνη σε οδηγεί. [...] ο Μαρά με έβαλε σε ένα τέτοιο ταξίδι. Άλλαξε λίγο η νοοτροπία μου, λίγο ο χαρακτήρας μου από εκεί και πέρα. Τα έψαχνα πιο πολύ τα πράγματα. Δεν ήμουν ικανοποιημένος με την πρώτη ανάγνωση, τη δεύτερη, την τρίτη. [...] Των πραγμάτων.

[...] Το θέμα είναι ότι διαβάζεις ένα έργο. Λες, γιατί το θέλουν να το ανεβάσουν αυτό; Ωραίο έργο. Εντάξει, μωρέ, καλό είναι, [...] Τι αποτελέσματα μπορεί να βγουν από τη σκέψη σου διαβάζοντας ένα έργο; Έτσι, αυτό είναι μια πρώτη επαφή. Ξαναδιαβάζεις το έργο, εφόσον σου πουν θα ανέβει αυτό το έργο και εσύ κόβεις το λαιμό σου και θα παίξεις και αυτό το ρόλο. Το ξαναδιαβάζεις το έργο. Τι διάλογο; Κάτι μπορεί να βλέπουν αυτοί που δεν το βλέπω εγώ. Το ξαναδιαβάζουμε με μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Λέω, εντάξει είναι, δικαίως ανεβαίνει, δεν είναι και για πέταμα, ας πούμε. Ναι, ξέρεις εγώ τι κάνω εδώ; Τρίτη φορά διαβάζω τον ρόλο μου μέσα στο έργο και αν θέλεις είναι και μια τέταρτη φορά που δεν, διαβάζω τον ρόλο μου σε σχέση με τους άλλους ρόλους. [...] Αυτά είναι μαθήματα που τα μάθαμε στη σχολή εμείς. Δεν ξέρω πώς την κάνουν

τη δουλειά τώρα, αλλά στη σχολή ναι, είχαμε μια, είχαμε ένα βιβλίο που γράφαμε την προίσορία της πρώτης μας εμφάνισης.

[...] στις εξετάσεις μου εγώ έδωσα εξετάσεις *Δαιμονισμένους* του Ντοστογιέφσκι, έδωσα μια σειρά από μονόπρακτα του Στρίντμπεργκ, *Ο Πελεκάνος*, [...] ήταν κάποια πάρα πολύ ωραία έργα. Και την *Δωδέκατη Νύχτα*, [...] στον Ντοστογιέφσκι έπαιξα έναν άλλο ρόλο που δεν μπορώ να πω ότι με στιγμάτισε, αλλά με προβληματίσε όντως ιδιαίτερα.

[...] ένας άνθρωπος που γνωρίζει λιγάκι πέντε πράγματα είναι λίγο διαβασμένος, λίγο υποψιασμένος λίγο, το “γιατί” το παίζει στη ζωή του. Τι μπορεί να κάνει; Το λιγότερο που μπορεί να κάνει είναι να πει [αναλύοντας το έργο] «να σκοτώσω αυτόν, γιατί;» Γιατί είναι η ιδεολογία; Ποια είναι η ιδεολογία; Τι λέει η ιδεολογία; Υποχρεώνεται να του την πεις. «Και γιατί ξεκινάμε τον σκοτωμό;» Γιατί, για να επιβληθείς στον άλλο. «Αμα δεν πείθεται πρέπει να τον σκοτώσεις για να παραδειγματιστούν και οι άλλοι» κ.τ.λ. Σε βάζει σε έναν προβληματισμό και λες ναι, συμφωνώ, το κάνω ή δεν το κάνω. Για να μην το κάνεις θα πει ότι έχεις μια, ολίγον σκέψη, η οποία σε κρατάει. Δεν είσαι απόλυτα δολοφόνος μέσα σου, δεν ξέρω τι, δεν είσαι κακοποιό στοιχείο. Μόνο από ιδεολογία θα κάνεις κάτι. Ναι, ναι. Αν αυτή δεν συνταυτίζεται εκείνη την ώρα, αρνείσαι. Αυτή ήταν μια άποψη του ενός αρχηγού, [...] και η άλλη ήταν ενός λαϊκού ο οποίος έλεγε «φάλαγγα όλους. Αμα σκοτώσουμε τον τσάρο και δεν σκοτώσουμε το εγγόνι του, πάντα έχουμε έναν υποψήφιο τσάρο πίσω μας να μας καταδιώκει». Λογικό είναι, άμα το βάλει μέσα στην επανάσταση, εντάσσεται. [συνεχίζει την ανάλυση].

Λοιπόν, [...] ο Σταυρόγκιν ένας ρόλος που τον έχω πάντα στο μυαλό μου, ότι υπάρχει και ο προβληματισμός αυτός. [αναλύει τον ρόλο] Έχει μια υπόδειξη ο Ντοστογιέφσκι εκεί. Ήταν μετάφραση Αλμπέρ Καμύ. Εκπληκτική. Ανέβασε το έργο και δεν του έχασε, δεν του χάλασε τίποτα. Έχει μια υπόδειξη εκεί ο Ντοστογιέφσκι: «Τα δάκρυα του Σταυρόγκιν ξεχύθηκαν σαν ποταμός», ακούγοντας αυτό που του είπε. Τώρα να μιλήσεις με τον Θεό... Τι είναι ο Θεός, φίλος σου; Τι να πει αυτό; Δεν τον βλέπεις; Θέλεις, του λέει, έτσι; Αλλιώς σήκω, φύγε τώρα. [συνεχίζει την ανάλυση] Δηλαδή, έλα και πες μου τι παίζει ο ηθοποιός εδώ, ρε συ; Τι παίζει ο ηθοποιός; Τι έγραψε ο Ντοστογιέφσκι; Είναι δυνατόν να μην σκεφτώ ότι είσαι παρανοϊκός κύριε συγγραφέα αυτή την ώρα; Τι να παίζω εγώ; Μου δίνεις ένα έργο, έναν ρόλο. Τι θα παίζω εγώ τώρα;

[...] Και μετά εξιστορεί. «[...] κάποιος μου συγχώρεσε [sic] κάτι που δεν έπρεπε να μου το συγχωρέσει κανείς», και γι' αυτό τον σκότωσε. Στο τέλος του έργου και μόλις το λέει, πιάνει βρόχο και αυτοκτονεί. Κρεμιέται. Πράγματα πάρα πολύ δύσκολα, πάρα πολύ και μας βρήκαν και στις εξετάσεις μας. Δεν μας βρήκαν λίγο με εμπειρία. Έτσι λοιπόν, επειδή έχω περάσει από τέτοια πράγματα, ναι, υπάρχουν πράγματα που με έχουν κλονίσει, και τη στράτα μου έχουν αλλάξει, τη σκέψη μου σίγουρα, τη σκέψη μου σίγουρα. Και το άλλο είναι ο Οιδίπους, ο οποίος Οιδίπους είναι η πεμπτουσία, για μένα, των ανδρικών ρόλων που έχουν γραφτεί εδώ - θα μπορούσα να πω και τον Άμλετ μαζί - της ανθρωπότητας θα έλεγα.

[...] ότι έγινε αυτός ένα δείγμα για έναν ψυχίατρο, ψυχαναλυτή, να τον πάρει ως παράδειγμα και να δημιουργήσει το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, το οποίο μέσα στις οικογένειες με τον άλφα ή βήτα τρόπο, με την άλφα ή βήτα ματιά μπορούμε να το διακρίνουμε, όπως τουλάχιστον ο Φρόιντ το καταχωρεί. Τι άλλο σπουδαίο να γίνει; Ένας μεγαλοεπιστήμονας, ο οποίος [...] έμεινε στην ιστορία. Έτσι, ο Φρόιντ δεν είναι - είναι αναφορά - δεν είναι οτιδήποτε. Ναι, ναι, ναι και χρησιμοποίησε το οιδιπόδειο

σύμπλεγμα. Ποιο; Έναν μύθο ενός Έλληνα τραγωδού. Ναι, ένας μύθος είναι ο Οιδίπους και το πρόσωπό του μυθικό, ανύπαρκτο. Κι όμως υπάρχει ως παράδειγμα μιας επιστημονικής έρευνας και αποτελέσματος, όχι μόνο έρευνας. Ναι, στηρίζεται ολόκληρη η ανάπτυξη, όλο το πεδίο σε αυτό. Και είναι, αν θέλεις, αυτό πιο ισχυρό ακόμα και από του Αϊνστάιν την θεωρία. Γιατί του Αϊνστάιν η θεωρία δεν υπάρχει. Επεκράτησε μεν ως θεωρία. Είναι μια θεωρία, ενώ ο άλλος είναι μια πράξη. Είναι ένας άνθρωπος. Έκανε πεπραγμένα, ένας άνθρωπος που έκανε πεπραγμένα. [...] Έτσι λοιπόν, έλα εσύ και πες μου τώρα τι παίζεις. Αυτές οι εμπειρίες που είχα τη μεγάλη τύχη να τις έχω μέσα στο θέατρο, ε, με έχουν στεριώσει, [...] έχουν δημιουργήσει και τον δάσκαλο μέσα μου και όλα αυτά. Ναι, υπήρχαν αυτά τα πράγματα τα οποία με επηρέασαν και έχει διαμορφωθεί μέρος του χαρακτήρα μου από ένα σημείο και μετά μέσα από αυτά.

Ε: Συνεχίζεται αυτή η μαθησιακή διαδικασία πάντα μετά από όλη αυτή την πορεία;

Σ4: Ναι, συνεχίζεται. Μόνο θα μπορούσα να πω περισσότερο από τη ζωή και λιγότερο από το θέατρο. Γιατί το θέατρο, κατά τη γνώμη μου, ακολουθεί μια κατιούσα. Και όταν λέω μια κατιούσα, εννοώ την παραγωγή η οποία υπάρχει γύρω γύρω.

[...] Ναι, μπορώ να το αποδεχτώ στο θέατρο να υπάρχει ένα εμπνευσμένο κείμενο από ένα γεγονός, είτε ιστορικού προσώπου είτε, ξέρω ‘γω, κάποιου απλού ανθρώπου που του έλεγε κάτι, [...] Αλλά στο θέατρο ο χειρισμός του πρέπει να είναι λίγο διαφορετικός. Πρέπει να καταγράψεις ρόλο. Αν δεν καταγράψεις ρόλο, ο ηθοποιός δεν έχει πια σήματα και θα εκτεθεί. [...] ο ηθοποιός θα κάνει την προσπάθειά του να το παίξει. Ο σκηνοθέτης θα κάνει την προσπάθειά του να εντάξει τον ξεκρέμαστο αυτό ρόλο στο ρεπερτόριο του έργου μέσα. [...] Θεωρώ ότι αυτά που γράφονται, βλέπεις, ας πούμε, ξέρω ‘γω, ότι υπάρχει μεγάλη ελευθερία στο να πειράζουμε τα έργα. Μεγάλη ελευθερία. [...] Άσ’ το εκεί που είναι, μην το πειράζεις. Γράψε εσύ μια ιστορία αγάπης, αφού δεν σε ικανοποιεί αυτή. Αυτή η ιστορία [Ρωμαίος και Ιουλιέττα] δεν είναι ιστορία αγάπης, είναι ιστορία ύπαρξης ανθρώπων, πώς υπάρχουν μέσω του έρωτα που τους βρήκε στα 14 και στα 16. Αν δεν σου κάνει αυτό, άσ’ το στην άκρη. [...] Αυτό είναι το απόλυτα κλασικό. Το κλασικό έχει ένα τέτοιο φως, στραβώνει. Μπορείς να το κοιτάξεις κατάματα; Τον ήλιο τον κοιτάς κατάματα; Πώς; Το κλασικό δεν μπορείς να το κοιτάξεις στη μούρη ή θα το αποδεχτείς και άσ’ το στο ράφι. Δεν μπαίνει στο μουσείο. Στο ράφι μπαίνει για να το ξαναπάρει κάποιος, αν όχι εσύ. [...] Αν όμως πάρεις τον Άμλετ και να αρχίσει ο Άμλετ να λέει «τι να κάνω ρε γαμώτο, να ζήσω σήμερα, να μη ζήσω», και επειδή δεν μπορώ να τον παίζω, τον φέρω στα μέτρα μου. Τον φέρνεις σε τέτοια μέτρα όμως, τόσο πεζό. Γι’ αυτό διαφωνώ και με τις μεταφράσεις που γίνονται στην τραγωδία.

[...] Λοιπόν, επειδή το θέατρο ενοχλείται πια σαν οντότητα, σαν αξία - το ενοχλούν. Και όσο το ενοχλείς κάτι, ε, παραμερίζει, πάει παραπέρα, για να μην το ενοχλείς. Ναι, έτσι δεν αγγίζουν τα μεγάλα έργα σιγά-σιγά, γιατί και πειραγμένα, πάλι δεν θα λένε τίποτα.

[...] εκεί εννοώ ότι μπορεί να πάει το θέατρο και γι’ αυτό βλέπω αυτή την κατιούσα. Γιατί πόσοι ακόμα θα μείνουν που πατάνε με το ένα πόδι το πίσω, ακόμα στο παλιό; Στο παλιό, όχι και καλά το καλύτερο, αλλά στο παλιό σαν παράδοση. Δηλαδή, εγώ θεωρώ ότι η καλύτερη διαφήμιση που έχει γίνει ποτέ στον κόσμο είναι του Τζόνι

Γουόκερ. [...] Έχει έναν βηματισμό. [...] Keep walking. Περπατάει ο άνθρωπος, πάει μπροστά. Δεν είναι κακό να γυρίσεις πίσω, αλλά πάει, πήγαινε μπροστά όμως.

[...] Πάντως είμαι από αυτούς που πιστεύω ότι ξανά ο επαγγελματίας ηθοποιός είναι σαφές ότι πρέπει να είναι αυτός ο οποίος πορεύεται στη ζωή, βιοπορίζει [sic] μέσα από τη δουλειά του. Δεν βιοπορίζει [sic] από κάπου αλλού και γίνεσαι παρεμπιπτόντως και καλλιτέχνης του θεάτρου. Εγώ έχω ζήσει από το θέατρο και την οικογένειά μου και τα προβλήματα της αδερφής μου και του αδερφού μου. Μπόρεσα και τα κάλυψα. Μπορούν όλοι, μακάρι, μέσα από τη δουλειά. Τη δουλειά του θεάτρου όμως, τη δουλειά του θεάτρου.

[...] κάποιος άνθρωπος δεν ερμηνεύουν τον πλούτο μαθησιακά, αλλά οικονομικά. Ναι. Εγώ νομίζω ότι αυτό [το να κάνεις το χόμπι σου επάγγελμα] είναι μεγάλο επίτευγμα. Γιατί λέμε να κάνεις επάγγελμα το χόμπι σου, την αγάπη σου. Επάγγελμα όμως. Ναι. Άμα κάνεις και άλλα δύο, γιατί [...] δεν φτάνουν μόνο τα λεφτά του θεάτρου, τα οποία μπορεί να είναι και της τηλεόρασης και του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου. [...] Διαφήμιση, κινηματογράφος. Καλά, έχουν αλλάξει και οι καιροί. Ραδιοφωνικές εκπομπές, τηλεόραση, θέατρο, όλα. Εντάξει. Δεν βγάζεις κάποια λεφτά από όλα αυτά; [...] Δεν λέω ότι είναι εύκολο. Θέλει αγώνα μεγάλο.

[...] Εκτός πάλι αν είσαι - έχω αυτό το παράδειγμα - ο Τάκης ο Χορν, [...] Ο Τάκης ήταν από πλούσια οικογένεια, εύπορη και οικογένεια με οικόσημο. [...] μην έχει ανάγκη τα λεφτά του θεάτρου ή του κινηματογράφου [...] Είχε μια ανεμελιά και μια άνεση [...] όταν παίζανε [...] «Χρήστο, βγες σε παρακαλώ να πεις στον κόσμο ότι δε μπορώ να παίξω σήμερα». Γεμάτο το θέατρο [...] «Δεν μπορώ. Δεν έχω, [...] κέφι. Πώς το λένε;» [...] Λέει, «Τάκη, και εμείς το μεροκάματό μας;» «Θα το πάρετε [...] Θα πεις στα παιδιά πριν φύγουν να περάσουν να πληρωθούν». Λέει, «από πού;» [...] «εγώ, παιδιά, σήμερα». [...] βγαίνει και το λέει και γίνεται ένας αλαλαγμός. «Πώς; Τι; Τι έπαθε; Γιατί; Είναι καλά; Τον πήγατε νοσοκομείο; Μήπως θέλει να πα να φέρουμε φάρμακα;» Να το. Εμπορικό κατευθείαν γίνεται το έργο. [...] Ήξερε μόνο «έχω διάθεση να παίξω ή δεν έχω». Ποιος πληρώνει το μεροκάματο; Εγώ. Γιατί μπορώ. Γιατί μπορεί. Εντάξει, αυτό είναι κάτι άλλο. Αυτό εντάξει είναι ξεχωριστή κατηγορία από μόνο του. [...] Αλλά είπε δεν έχω κέφι να παίξω. Δεν θέλω να βγω στη σκηνή. Δεν μπορώ. Δεν μπορώ να με πιέσω. Και λες πράγματι ο καλλιτέχνης εν τέλει, εάν έχει όντως ένα τέτοιο θέμα, [...] Και όμως το έπαιρνε πάνω του και πριν φύγουν από το θέατρο τους είχε πληρώσει το μεροκάματο [...] Άλλη υπόθεση ο Χορν.

Ε: Μπορούμε να εστιάσουμε αν θέλουμε στην έννοια της επιτυχίας και της αποτυχίας. Εσείς πιστεύω ότι έχετε περισσότερες επιτυχίες στη ζωή σας.

Σ4: Τι είναι επιτυχία; Αυτό, μπορούμε να πιάσουμε αυτό. Επιτυχία, για να εστιάσω στην επιτυχία, είναι ότι εγώ προσωπικά τους ρόλους που ανέλαβα να παίξω τους θεωρώ όλους επιτυχημένους. Δεν έπαιξα κάποιο ρόλο στερώντας από τον εαυτό μου μια πρόβα, στερώντας από τον εαυτό μου, ας πούμε, ξέρω εγώ τι, στο βαθμό που μπορούσα να έχω έλεγχο ενός θιάσου - έλεγχο, λόγο στο να γίνει ένας θιάσος - και αυτό το έκανα. [...] Πώς θα το κάνουμε; Έχει σημασία η σύνθεση που υπάρχει.

[...] Τι είναι τελικά η επιτυχία; Μπορεί να κάνεις μια τηλεοπτική επιτυχία. Ναι, τηλεοπτική επιτυχία σημαίνει πάρα πολύ απλά τηλεθέαση. [...] Συντελούν κάποια πράγματα και γίνεται επιτυχία. [...] και ο καθένας είναι [ακατάληπτη λέξη]. Ούτε αν είσαι ο πρωταγωνιστής, ακόμα και ο [όνομα ηθοποιού] που είναι ο απόλυτος πρωταγωνιστής παντού, σε ό,τι σειρά κάνει, δεν είναι η επιτυχία όλη του [όνομα

ηθοποιού]. [...] Λοιπόν, υπάρχει ένα μερτικό της επιτυχίας που παίρνεις από κάποια ομαδική δουλειά. Το ίδιο παίρνεις και στο αν κάνεις δουλειά δική σου στο θέατρο και είσαι και ο επιχειρηματίας, τότε μετριέται μια επιτυχία και εισπρακτικά και καλλιτεχνικά.

[Αναφερόμενος σε παράσταση που δεν μπορεί να ορίσει ως αποτυχία] Τι ενίσχυση; Έχω βάλει 8,5 εκατομμύρια από την τσέπη μου. Είμαι συμπαρωγός αυτή τη στιγμή. Δεν εισπράττω, δεν αμείβομαι. [...] Δουλέψαμε σημαντικοί άνθρωποι για να γίνει αυτή η δουλειά. «Την ενίσχυση του σωματείου την ήθελα άλλη ώρα, [όνομα ηθοποιού] μου, όχι τώρα. Δεν είναι αυτό. Η παράσταση σου άρεσε;» «Είναι ένα μεγαλούργημα, [...] μπράβο σου. Αυτό πρέπει να γίνει γνωστό.» «Ποιος το κάνει γνωστό; Εγώ δεν έχω τον τρόπο. Ας το αναλάβει το σωματείο, η παραγωγή, να την επαναλάβουμε του χρόνου.» [...] το θέμα είναι ότι εκεί έγινε μια αποτυχία, αλλά έγινε μια αποτυχία εμπορική. Γιατί δεν έγινε μια καλλιτεχνική αποτυχία. Πού να την καταθέσω λοιπόν εγώ την αποτυχία; Ναι, βέβαια. Έκανα μια αποτυχία, σαν παραγωγός όμως. Ήμουν και παραγωγός, ήμουν και θιασάρχης, ήμουν και πρωταγωνιστής. Ποια είναι η αποτυχία; Ποιος την έκανε από τους τρεις; Η παραγωγή έκανε. Η παραγωγή μπήκε μέσα. Η καλλιτεχνική επιτυχία ήταν αδιαμφισβήτητη και από κριτικές, [...] και από τον κόσμο. [...] Οι συνάδελφοι ήταν περήφανοι που παίζανε εκεί μέσα [...] Να την καταθέσω ως αποτυχία; Πώς;

[...] η αποτυχία εξαρτάται από πολλά πράγματα για να την καταθέσεις ως αποτυχία. Ναι, βέβαια. Καλλιτεχνική αποτυχία πραγματικά δεν νιώθω να έχω κάνει, είτε κατά μόνας, είτε με θίασο δικό μου. [...] Δεν νομίζω. Τώρα, αν το άλλο δεν είναι η απόλυτη επιτυχία, είναι όμως μια παράσταση η οποία έζησε μέσα στην αξιοπρέπεια, έβγαλε σεζόν, πήγε καλά. Μπορεί να μην κονόμησε λεφτά. Όμως, παραδόξως πώς, όλες αυτές οι φορές που δεν κονομήσαμε λεφτά ήταν δουλειές δικές μου. Και που εγώ δεν ξέρω να κάνω τον παραγωγό [γέλια].

[...] Δεν μπορώ να το πω. Πραγματικά δεν μπορώ να πω ότι έκανα αποτυχία εκεί. Όμως και η αποτυχία είναι μέσα στο παιχνίδι, έτσι; Ναι, αυτό. Η αποτυχία δηλαδή είναι να κάνεις λάθος διανομή. Η αποτυχία του να υπερθεματίσεις κάποια επιλογή σου κάνοντας υπερτίμηση των δικών σου δυνάμεων. Όπως σήμερα βασιλεύουν ιδιαιτέρως υπερεκτιμημένα άτομα, τα οποία δεν έχουν αυτό το κύρος που τους προσάπτεται είτε από το κοινό είτε από οπουδήποτε. Άλλο μεγάλο θέμα αυτό. Εντάξει, είναι ένα ζήτημα η αποτυχία. Τι είναι η αποτυχία τέλος πάντων;

Ε: Η επιτυχία, αφού έχετε λοιπόν βιώσει και πάρα πολλές επιτυχίες, νιώθετε ποτέ ότι σας αποσταθεροποίησε με κάποιο τρόπο;

Σ4: Όχι. Το λέω έτσι καθαρά και πολύ γρήγορα, χωρίς καμία σκέψη, γιατί πολύ απλά οι επιτυχίες έρχονται μέσα σε έναν άνθρωπο ο οποίος είναι ελαφρώς αναγνωρίσιμος. Εάν είσαι ο παντελώς άγνωστος, ούτε την επιτυχία σου ούτε την αποτυχία σου θα την πάρει στα σοβαρά κανείς. Ή κι αν την πάρει, δεν θα την εκτιμήσει δεόντως. [...] Μια αποτυχία σε έναν άγνωστο μπορεί να πει - από αυτούς που τη θεωρούν αποτυχία, ε - «πού πας, ρε, ξεβράκωτος στ' αγγούρια; Καημένε, να, δεν ξέρει ο άνθρωπος» κ.τ.λ. Την επιτυχία μπορεί να πει «εντάξει, αυτός καλός ήταν, αλλά». [...] Αν όμως είσαι γνωστός, είναι άλλες οι γνώμες και εκεί είναι πλασματικά τα πράγματα. Γιατί οι γνώμες αλλάζουν, γιατί κάποιοι δεν είναι από εκτίμηση στο πρόσωπό σου που λένε «ναι, πέτυχε, έκανε καλή δουλειά». Είναι να είσαι γνωστός. Και έναν γνωστό δύσκολο - έναν γνωστό με μια αποδοχή στο κοινό λέμε, έτσι;

[...] Επίσης, παραδόξως πώς, δεν έχω φάει κακές κριτικές. Έχω φάει την απόλυτη άγνοια, δηλαδή να μη με αναφέρουν καν. Ναι. Αλλά δεν έχω φάει “ανεπαρκής, ο κύριος [όνομα ηθοποιού], μέτριος ο κύριος”. Δεν το έχω φάει ποτέ. Οπότε έχω φάει κριτική, έχω φάει πάρα πολύ καλή. Ή μηδενική. Δεν σε αναφέρουμε.

[...] Ύστερα, όταν εγώ έγινα γνωστός, ήμουν ήδη 39 χρονών. Στο κατώφλι των 40. Δεν μπορεί μια επιτυχία να με τρελάνει. [Δεν] Είμαι πιτσιρικάς, να πάθω καμιά τρελάδα [sic].

[...] καλά, εκεί έγινε απογείωση, εντάξει. [...] Εκεί ήταν κάτι ανεξέλεγκτο στο οποίο δεν συμμετείχα και γι' αυτό τσακώθηκα με τη [σεναριογράφο] και δεν πήγε παραπάνω η σειρά. [...] Πέντε χρόνια που θα παίζω, λέω εγώ [τίτλος σειράς]; Το θέατρο, άντε μέχρι δύο χρόνια το έχω κάνει, δεν το κάνω και πέντε χρόνια. Δεν γίνεται, λέω αυτό. Λέει «δηλαδή δεν θέλεις να γίνεις πλούσιος;» «Δεν μπαίνει τέτοιο ζήτημα. Αν γίνω πλούσιος, θα γίνω στον καιρό μου. Δεν θα γίνω και καλά στα δύο χρόνια, δεν τρελαίνομαι.» «Δεν σε καταλαβαίνω», μου λέει. Λέω, «κοίτα, εσύ διαλέγεις τα πράγματα με έναν άλλο όρο. Εγώ δεν έχω αυτούς τους όρους σε μένα. Αν παίζουν αυτοί οι όροι, να παίζω μακροπρόθεσμα και να πουλάω. Δεν έχω τη γρήγορη ανέλιξη, δεν μου χρειάζεται». «Και τα λεφτά;» «Ναι, καλά είναι, αλλά θα ξεσκιστώ για να βγάλω λεφτά; Σε καμιά περίπτωση».

[...] Δεν είναι τα πράγματα για όλους τους ανθρώπους τα ίδια, ματάκια μου. Δηλαδή μπορεί να πάρεις πολλές γνώμες. Μπορεί κάποιος άλλος να σου πει τα εντελώς αντίθετα από αυτά που σου λέω εγώ. Ένας νέος άνθρωπος οπωσδήποτε δεν έχει αντιμετωπίσει ακόμα πολλά ζητήματα για να μπορεί να σου πει ένα μέσο όρο πώς κινήθηκε, ας πούμε, και πώς κινείται. Ο [όνομα ηθοποιού], ας πούμε, ο συνάδελφός μου, έχει πάθει ένα τραλαλά τελευταία γιατί ανακατεύτηκε με τον Θεό. Γιατί, τι έγινε ρε [όνομα]; Δηλαδή μέχρι τότε τι ήσουν, άθεος; Που μπορεί και να είσαι, δικαίωμά σου είναι αυτό. Αλλά τόση μεταστροφή, γιατί; Μου λέει, «σώθηκε το κορίτσι μου από ένα ατύχημα». «Και; Εντάξει, σώθηκε. Είχε άγιο που λέμε; Τον άγιο ψάξε, τον Θεό τον ίδιο». Του έκανα και πλάκα εγώ. «Τόση δουλειά που έχει, ρε σαχλαμάρα, μπορεί να κοιτάει τον καθένα ξεχωριστά;» Να τον μαλακώσω λίγο. «[Μη μου λες τέτοια] μόλις γύρισα από εξομολόγηση και έχω προσευχηθεί και έχω πάρει το αντίδωρό μου και...» Αυτή τη μετάλλαξη δεν μπορεί να στην κάνει η δουλειά. Δεν μπορείς να την πάθεις από τη δουλειά. Ούτε γιατί έκανες επιτυχία, έπαιζες έναν ρόλο, ούτε γιατί έχασες λεφτά ενώ τα έβαλες ο ίδιος. Τέτοια μετάλλαξη αποκλείεται να πάθεις. Και δεν μπορώ να την αντιληφθώ. Και δεν αναφέρομαι στον [όνομα άλλου ηθοποιού], ο οποίος είναι μια ειδική περίπτωση ανθρώπου, ο οποίος είναι ένα παιδί το οποίο η σκέψη του ήταν θολωμένη από μωρό. Τουλάχιστον από ό,τι ξέρω από τον [όνομα], που ήταν συνάδελφοι και δούλεψαν πολύ μαζί. Ο [όνομα άλλου ηθοποιού] είναι μια ειδική περίπτωση. Έχει μια λειτουργία στο κεφάλι του άλλου είδους. Είναι και λίγο απόκοσμη. Έχει και λίγο τον Άγιο μέσα του. Μπορεί και να αγιάσει το παιδί, δεν ξέρω. Αλλά από την ώρα που έκανε, ας πούμε, τον [ρόλος], [...] έπαθε τραλαλά. Δεν μιλάει πουθενά σε κανέναν. Ότι τι; [...] Εσύ από πού που το είδες ότι δεν μιλάς; Άρα, την ψώνισες. Άρα αυτό είναι λίγο τραλαλά. Από εδώ, κάπου εδώ, δεν ξέρω πού. Του λέω και του [όνομα] τι παριστάνει τώρα ο [όνομα άλλου ηθοποιού]; «Οχι, όχι», μου λέει, «δεν είμαι άρρωστος. Εγώ πιστεύω». «Γιατί ο άλλος είναι άρρωστος και δεν πιστεύει;» «[...] Το σέβομαι ότι αναρωτιέσαι γιατί ξεραινόμαστε [sic] πολλά χρόνια. Δεν βλέπεις έναν άλλο [όνομα], αλλά ναι, είμαι ένας άλλος [όνομα]». «Εγώ το σέβομαι και δεν σου ξαναλέω κουβέντα». Το θέατρο, τέτοια μετάλλαξη είναι δύσκολο να την φέρει. Δεν

μπορεί να την φέρει. Εκτός αν το θέατρο, ο τρόπος που κάνεις εσύ θέατρο περιέχει μέσα του την ίαση. Για ν' ανέβουμε. Από κάτι θέλεις να θεραπευτείς ή το βρίσκεις σαν διέξοδο μιας ισορροπίας κινητικής και για ν' ανέβουμε. Πνευματικής, συναισθηματικής, δεν ξέρω τι. Ναι, δεν το έχω δει έτσι ποτέ.

[...] Και μάλιστα έχω μάθει ειδικά από τον Στέλιο τον Βόκοβιτς, ότι όποιος λέει ότι το θέατρο είναι ψυχοθεραπεία, έξω μακριά. Πρέπει να είμαστε για να κάνουμε θέατρο απολύτως υγιείς. Απολύτως υγιείς. Στην ψυχή, στο μυαλό, στο σώμα. Στο σώμα μπορεί να είμαστε - από κάποιο σημείο και μετά - να μην τα καταφέρνουμε, γιατί μεγαλώσαμε. Δεν μπορεί να είμαστε το ίδιο ακμαίοι μυϊκά και σωματικά όσο ήμασταν πιο νέοι, αλλά αυτό θα το εντάξουμε. Θα το εντάξουμε στους χαρακτήρες που παίζουμε: έτσι βαδίζω [αναφερόμενος σε κινητικό πρόβλημα], δεν βαδίζω ότι [δήθεν] κάνω μια, έναν τρόπο θεραπείας. Ούτε καν με την εργασία του θεάτρου.

Ε: Ειδικά με αυτό το τελευταίο τώρα που μου είπατε, νομίζω ήταν το απαύγασμα της συνέντευξής μας.

Σ4: Ξέρεις, είναι μια δουλειά που δεν τελειώνει. Εγώ από τον Στέλιο [Βόκοβιτς] έχω κρατήσει μια φράση που μου την είπε τότε, την πρώτη χρονιά που δεν μπήκα [στη σχολή], που με ανέβασε πάνω στο γραφείο. Κοίτα, μικρέ, μου λέει, να ξέρεις, το θέατρο δεν είναι πλάκα. Το θέατρο είναι μια σκάλα. Αρχίζεις να την ανεβαίνεις, την ανεβαίνεις, την ανεβαίνεις. Τυχερός να είσαι, να την ανεβαίνεις. Αν κολλήσεις πουθενά, χ--' τα. Το επόμενο σκαλί περιμένει να ανέβει. Δεν υπάρχει πλατύσκαλο για να πάρεις ανάσα. Κανένα. Ανεβαίνεις, ανεβαίνεις, ανεβαίνεις. Και έτσι, μένεις εκεί που θα ανεβαίνεις, κάποια στιγμή θα χαθείς μέσα σε αυτό.

Πρόσθετα ενδιαφέροντα που ειπώθηκαν στο τέλος της συζήτησης:

Σ4: [...] Ο Κολωνός [Οιδίπους επί Κολωνώ] είναι το μόνο που μου έχει μείνει, που μου λείπει από τη θεατρική μου ζωή.

[...] Του είπα, κοίτα, πάνω στη σκηνή θα αυτονομείσαι όταν παίζεις κωμωδία. Στο δράμα δεν δικαιούσαι να αυτονομηθείς. Αυτό που κάνεις από την αρχή θα το κάνεις μέχρι το τέλος. Εκτός αν συνεννοηθείτε όλος ο θίασος. Παιδιά, το πάμε και άλλη χρονιά να ανανεωθούμε λίγο. Τι να κάνουμε; Κάνουμε πρόβα από την αρχή, μήπως δούμε τίποτα άλλο; Άλλο είναι αυτό. Τότε θα παίζεις για όλους. Στο δράμα δεν αυτονομούμαστε. Είναι κανόνας μαθηματικός [...].

[...] Μόνο στη κωμωδία. Και εκεί έχει όριο. Δεν θα αυτονομηθείς στο βαθμό του να εκμαιοεύεις το χειροκρότημα, αλλά να το πάρεις. Εάν πεις το αστείο και δεν πιάσει, μην το επαναλάβεις. Είναι βλακεία. Και την άλλη μέρα μην επαναλάβεις με τον ίδιο τρόπο. Ψάξε άλλον. Δεν έπιασε. Ψάξε άλλον. Δεν έπιασε; Μην το αλλάζεις. Και στην κωμωδία ακόμα. Μην το αλλάζεις. Κάθε μέρα κάνεις κάτι άλλο. Αν έχει πιάσει το αστείο σου, πρόσεχε. [...] Γιατί έχεις την εντύπωση [...] ότι επειδή το κοινό είναι διαφορετικό κάθε μέρα, εγώ πρέπει να παίζω διαφορετικά κάθε μέρα. Μα για πρώτη φορά σε βλέπει το κάθε διαφορετικό κοινό. Δεν σε είδε χθες που σε είδε το άλλο για να παίζεις λίγο αλλιώς σήμερα. Παίξε εσύ κανονικά όπως παίζεις και αν δεις ότι αρχίζεις να χάνεις αστεία, ότι δεν γελάει ο κόσμος, ψάξε να βρεις πάλι.

[...] ο κυρίαρχος στο θέατρο δεν είναι ο σκηνοθέτης, το έργο και ο ηθοποιός. Για να τα βάλουμε με τη σειρά: το έργο, ο ηθοποιός και ο σκηνοθέτης. Αυτή είναι η σωστή σειρά, έλεγε ο Μινωτής. Το έργο, γιατί παίζουμε έργα. Έργα που τα γράψανε κάποιοι άνθρωποι, στύψανε το μυαλό τους και το βάλανε κάτω να πουν τι θέλουν να πουν στον

κόσμο. [...] να μείνει στις επόμενες γενιές. Δεν έχει αξία ένα κείμενο αν δεν έχει να πει κάτι για τις επόμενες γενιές.

[...] Ήταν κάποια πράγματα τα οποία δεν φεύγουν, δεν μπορούν να φύγουν από μέσα μου, ρε παιδί μου. Δεν είναι μόνο η διδασκαλία, είναι ό,τι πέρασε μέσα σου, το ενστερνίστηκες, το πιστεύω και εγώ ότι είναι έτσι. [...] Την ίδια ώρα εκείνη μπορεί να υπήρχε αμφιβολία, αμφισβήτηση, όπως υπάρχει πάντα του μαθητή αμφισβήτηση για τον δάσκαλο και κάποια στιγμή ξεπερνιέται αυτό το χάσμα. Ναι, και είναι ευτυχισμένος ο δάσκαλος που έβγαλε αυτόν τον μαθητή και ο μαθητής που είπε αυτόν για δάσκαλο. Αυτό δεν γίνεται από την πρώτη στιγμή. [...] Ο Στέλιος [Βόκοβιτς] το πρώτο που έλεγε μέσα στην τάξη είναι, εδώ έχουμε να παντρέψουμε κάτι. Πρέπει εγώ να σας πείσω ότι είμαι καλός για δάσκαλός σας, αλλά και εσείς να με πείσετε ότι κάνετε για μαθητή. Είναι ένα αμοιβαίο φιλοδώρημα του ενός προς τον άλλον. Ναι, σε αποδέχομαι, θα κάτσω να φάμε μαζί, αλλά το φιλοδώρημα από μισό. Μισό, μισό. Πράγματα τα οποία δεν φεύγουν από τη μέση.

Σ5

Ε: Θέλω λίγο να μου πεις, πώς γεννήθηκε μέσα σου η ανάγκη, η επιθυμία να γίνεις ηθοποιός.

Σ5: Λοιπόν, θα σε εκπλήξω. Δεν ξέρω. Α, ναι, δεν ξέρω. Πρώτη φορά είδα θέατρο στο Αυλαία. Ε, πρέπει να ήμουν [10 ετών] Ήρθε μία επιθεώρηση στην αυλή του Αυλαία, καλοκαίρι, το «Ξανά Γαργάλατα», [...] μετά έμαθα πώς λέγεται. Έπαιζε [...] όλοι αυτοί οι παλιοί ηθοποιοί που βλέπω ακόμη τώρα και διδάσκομαι από τις ταινίες, γιατί είναι μάθημα μεγάλο, ειδικά για τους κωμικούς ηθοποιούς, ε, εκεί ένιωσα τεράστια ευτυχία. Δηλαδή ήτανε το ωραιότερο πράγμα που είδα στη ζωή μου, να πούμε. Τώρα, πώς τα έφερε η ζωή μετά; [...] ενώ πήγαινα Γ' Λυκείου, τότε ΣΤ' Γυμνασίου, [...] κατεβήκαμε με τον Δημητράκη [παιδικός φίλος] στην Αθήνα, περάσαμε και οι δύο – [εγώ] ένα παιδί τελείως αδιάβαστο, [...] δηλαδή αδαή [sic], ανιστόρητο. Δεν είχα [...] καμία βάση [...] σε τίποτα. Οι γονείς μου ήταν αμόρφωτοι, ο μπαμπάς μου σχεδόν δεν ήξερε να γράφει [...] Ε, και επιστρέφοντας από την Αθήνα, έδωσα στο [κρατική σχολή] που ήταν ο [όνομα] τότε διευθυντής, και μου είπε «βγάλε και την ΣΤ' και του χρόνου θα σε πάρουμε», γιατί εκείνη τη χρονιά είχε κλείσει η [ιδιωτική σχολή] ξαφνικά, και τα παιδιά αυτά τα πήρε το [κρατική σχολή]. Αυτό ήτανε μια δικαιολογία, ας πούμε. [...] Πρέπει να το σκεφτώ λίγο περισσότερο, ήτανε σίγουρα [στην επιτροπή] ο Ηλιόπουλος την πρώτη φορά [...] δηλαδή, ένιωθα τέτοιο δέος [...] τώρα δεν μπορώ να θυμηθώ, [...] γιατί [...] έχει περάσει μισός αιώνας και [από τη στιγμή των εξετάσεων] όπου τελικά δεν είπα κάτι, γιατί μού 'φύγε το παπούτσι, έσπασε η καρέκλα... [...] Γύρισα, έδωσα εξετάσεις στο [κρατική σχολή], δεν πέρασα. Ε, στεναχωρήθηκα [sic] πάρα πολύ, γιατί δεν ήθελα καθόλου να περιμένω μια χρονιά, [...] ήθελα να με πάρουν αμέσως, [...] ήθελα να 'ναι το αντικείμενό μου αυτό. Βέβαια, πέντε-έξι χρόνια είχα ζήσει και τη ζωή στο [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη] τα καλοκαίρια, δηλαδή κάπως είχε ανοίξει το μυαλό μου, αλλά δεν καταλάβαινα, δεν είχε όρια, δεν μπορούσα να τα μεταφράσω όλα αυτά τα πράγματα, αλλά σίγουρα με επηρέασε πάρα πολύ και η ζωή στο [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη], πάρα πολύ.

[...] Λοιπόν, ο Δημητράκης πάλι έμαθε ότι μία κυρία που τη λένε [όνομα δασκάλας], στη σχολή [ιδιωτική], η οποία σχολή δίδασκε σκηνοθεσία τότε. [...] Και κάτω, η [όνομα δασκάλας] ξεκίνησε να δίνει μαθήματα, δηλαδή ίδρυσε τη σχολή αυτή [...] και δίδασκε μόνο η [όνομα δασκάλας]. Και έτσι, αφού ήταν ιδιωτική, πήγα σε αυτή τη σχολή και δεν έφυγα ποτέ από τη [όνομα δασκάλας].

[...] Τελείωσα εκεί. Έλα όμως που η γνωριμία μου με το [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη] ήτανε πολύ καθοριστική, [...] Και το όνειρό μου ήταν όταν τελείωσα τη [όνομα δασκάλας], τρία χρόνια, να πάω και στο [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη], να πάω στη σχολή του [δάσκαλος διεθνούς φήμης]. Και έτσι πέρασα και εκεί τις εξετάσεις μου. Μεγάλη ευτυχία, δηλαδή, τι να σου πω, δεν περιγράφεται [...] Μεγάλη ευτυχία. Πράγματι, πέρασα στη σχολή, πήρα και μια υποτροφία στο τρίτο έτος [...] Εγώ ειδικεύτηκα στην κινησιολογία, μου 'κανε πάρα πολύ καλό, μου κάναν πολύ καλό τα μαθήματα της σχολής, γιατί είχε τα πάντα. Κλασικό μαστίγιο καταρχάς, μαστίγιο⁴. [...] Οχτώ με οχτώ το βράδυ. Αλλά να, μόνο αν το γουστάρεις πάρα πολύ μπορείς να φας αυτή την απαξίωση, [...] πρέπει δηλαδή να έχεις αυτή την τεράστια επιθυμία που να μη θίγεται

⁴ Τρόπος αναφοράς των ηθοποιών στις ακραία αυστηρά συνθήκες μαθητείας ή εργασίας.

το εγώ σου, [...] να μην το εισπράττεις αυτό ως απαξία. Να το εισπράττεις ως [...] Ευκαιρία για βελτίωση. Ναι. Βέβαια, το μαστίγωμα είχε πολλή αγάπη, [...] είχε, δηλαδή, πάρε-δώσε ήτανε, δεν ήτανε μόνο [...] απαξίωση, δεν ήτανε τιμωρία, έτσι; Ε, ε, και μετά κάπως τα 'φερε η ζωή και γύρισα στην [γενέτειρα], όπου έζησα ένα εξάμηνο με μία πολύ παράξενη αρρώστια της μάνας μου κι αυτό ήτανε μεγάλο σχολείο. Ε, “έφυγε”, [...] και μετά ήρθα στην Αθήνα.

Όταν ήμουν στο [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη] [...] - εγώ δούλευα και παράλληλα, έτσι; Πλήρωνα τη σχολή, δηλαδή δεν μου στέλνει κάποιος [...] χρήματα. Οπότε καταλαβαίνεις ότι υπήρχανε επαφές εκεί, πληροφορίες διάφορες. Είχα ακούσει ότι ένας Σεβαστίκογλου, Γιώργος Σεβαστίκογλου, διδάσκει στο [όνομα θεάτρου]. Έλληνας! Πω, περηφάνια! Ο Έλληνας, ο Έλληνας να διδάσκει στο [όνομα θεάτρου]. Πήγα λοιπόν, παρακολούθησα αρκετά μαθήματα [...] όταν ήρθα μετά τη [...] μικρή περιπέτεια με την μητέρα μου [...] στην [ελληνική πόλη], ο Σεβαστίκογλου ανέβαζε τις [όνομα έργου] στο [κρατικός οργανισμός]. Και πήγα στην οντισιόν και έτσι ξεκίνησα τη δουλειά. [...] Με τραγωδία [...] χορός, ε, ήτανε κι αυτό [...] λες και είχα πάει στο φεγγάρι! Τόσο πολύ. Δεν καταλάβαινα - εγώ να είμαι [...] σε αυτό το σχήμα, ας πούμε, που κάνουν θέατρο οι άνθρωποι...

Ε: Και τα υπόλοιπα είναι ιστορία που λέμε. Οπότε από κει και μετά είναι συνεχόμενη η πορεία. Ένιωσες ποτέ ότι χρειάζεσαι κάποια επιμόρφωση αφού είχες ξεκινήσει τη δουλειά;

Σ5: Τα είχα πάρει όλα απ' τη δασκάλα μου. Είχα μια πολύ ιδιαίτερη σχέση με τη [δασκάλα], και επειδή ήτανε και οι συνθήκες της ζωής μου τέτοιες, σαν να με υιοθέτησε, δηλαδή, έμενα και στο σπίτι της. Γνώρισα έναν άλλο κόσμο εκεί, έναν κόσμο που δεν ήταν όλα τα πράγματα έτσι τυχαία. Ήτανε, υπήρχε πάντα μια εξήγηση από πίσω. Και έμαθα πολλά πράγματα κοντά της [...], πολλά. Όχι για το θέατρο μόνο, για την τέχνη, για τη λογοτεχνία, για την ιστορία μας. Δηλαδή τη θεωρώ πνευματική μου, κι αυτήν και τον [όνομα], τον άντρα της. Ε, ήτανε σαν να με γέννησε κάποιος πνευματικά. Ήρθαν και κούμπωσαν όλα, [...] συν την επιρροή μου από την Ευρώπη. [...] σε κάτι χρόνια, το '68, ας πούμε, να καταλάβεις, που έγινε, που ήτανε ο Μάης του '68, ορόσημο ήτανε και [...] όλα [...] μπήκαν έτσι σε μία σειρά ωραία. [...] και θεωρούσα έκτοτε την ενημέρωση απαραίτητη.

Ε: Την ενημέρωση τι εννοείς; Πάνω στα...

Σ5: Ενημέρωση. Ποιος άλλος κάνει θέατρο; Πού κάνουνε θέατρο; Τι θέατρο κάνουνε; Ε, ποιος είναι αυτός ο Γκροτόφσκι; Ποιος είναι ο Πίτερ Μπρουκ;

Ε: Το οποίο αυτό στο εμφύσησε η [δασκάλα], εννοείς.

Σ5: Ναι, και ήταν και η γενιά μου τέτοια, [...] που ενδιαφερότανε πάρα πολύ έτσι για το ευρωπαϊκό, για το αμερικάνικο, κι όχι μόνο. Δηλαδή τα βιβλία τότε που διαβάζαμε [...]

Ε: Και την πορεία σου την επαγγελματική, από μαθησιακής πλευράς, πώς την αντιλαμβάνεσαι; Παίρνεις πράγματα, μαθαίνεις πράγματα;

Σ5: Βέβαια. Καταρχάς, με επέλεξε η κωμωδία, χωρίς να την επιλέξω. Δεν ήξερα ότι είμαι φύσει κωμικός ηθοποιός. Νομίζω ότι μπορώ να βγω και να πω κι ένα δραματικό μονόλογο και να μη γελάσει ο κόσμος. [...] όχι ότι δεν μπορώ να παίξω δραματικά πράγματα, έτσι; Με επέλεξε η κωμωδία και είχα την τύχη, ας πούμε, να είμαι με σκηνοθέτες, που ακόμη και για τον [σκηνοθέτης] μου έλεγε «Μην αργείς, βγαίνε

γρήγορα, φεύγε». Να βγαίνεις αμέσως, να φεύγεις απ' τη σκηνή, να σε ζητάνε. Μην κάθεσαι, μην το πλατειάζεις, δηλαδή, έτσι; Ε, μετά, πολύ ταλαντούχοι [...] συνάδελφοι. [...] δεν ήτανε εν είδει παρατήρησης, ήτανε έτσι με μία φροντίδα, με μια αγάπη. [...] Εκεί είναι τέχνη το θέατρο, είναι τέχνη. Και εφόσον μετά το [διεθνούς φήμης δάσκαλος] έμαθα να ορίζω απόλυτα το μυϊκό μου σύστημα και να θεωρώ, ας πούμε, ότι αυτό είναι... τι έμαθα από κει; Ότι είναι κιθάρα, η οποία πρέπει να βάλεις έξι χορδές. Υπάρχουν κανόνες, δηλαδή. Δεν μπορείς με δυο χορδές για να λειτουργήσει, για να δώσει το 100%. Επίσης, απ' τον Σεβαστίκογλου έμαθα, ας πούμε, ότι οι λέξεις είναι πιπεριές άδειες. Πρέπει να βάλεις το ρύζι μέσα. Το ρύζι εσύ το βάζεις.

Ε, με το [σκηνοθέτης] τον μάστορα, δηλαδή, μάστορας, παιδί μου. Ας πούμε, θα σου πω κάποιον που δεν διακρίνεται για τη σκηνοθετική του ικανότητα, που είναι ο [ηθοποιός]. Όμως είναι τόσο, κατέχει τόσο πολύ την τέχνη του γέλιου, [...] με την άποψη που δίνει στον λόγο, μπορεί να σου δώσει μια κίνηση και να κάνεις μετά δέκα εσύ [...] μπαίνεις σε έναν άλλο κόσμο.

Ε: Πέρα απ' τους ανθρώπους, υπάρχουνε κάποιες εμπειρίες που νιώθεις ότι καθόρισαν τον τρόπο που εργάζεσαι ως ηθοποιός;

Σ5: Εγώ έχω ένα σύστημα αξιών που είναι απαράβατο.

Ε: Εννοείς αυτό είναι που καθόρισε το πώς εργάζεσαι;

Σ5: Ναι, ναι. Δεν με ενδιαφέρει η ηθική κανενός. Έχω δει πράγματα και θα σου πω και κάτι. Εγώ μικρή, ας πούμε, και η γενιά μου τότε, τρώγαμε ξύλο σαν παιδιά. Δεν έχω δει ποτέ το παιδί μου. Δηλαδή, ακόμη και αρνητικά πράγματα να διακρίνω σε έναν άνθρωπο, ε, λέω επιλογή του είναι, θα ζει καλύτερα έτσι. Εγώ δεν τα δανείζομαι. [...] Είναι άρρηκτα δεμένα αυτά, η ζωή με τη δουλειά. [...] Είναι έτσι η φύση της δουλειάς μας, που είναι η ζωή. Οπότε δεν είναι λίγο σαν τις άλλες δουλειές που [...] η ηθική που ισχύει στη ζωή σου ισχύει και στο [θέατρο], γιατί αν δεν τιμάς αυτό, το αξιακό σύστημα, αν έχεις ορίσει κάποιο και κάνεις υποχωρήσεις από δω, υποχωρήσεις από κει, υποχωρήσεις, ξέρεις, αρχίζει και σπάει ο καθρέφτης. Βλέπεις άλλο πράγμα, εννοείς άλλο πράγμα. Εγώ θέλω να είμαι αυτό που είμαι. Και το θεωρώ [...] μεγάλο κατόρθωμα που το προσπάθησα και που το κατέκτησα. [...] Και λέω, αφού μέχρι 70 χρονών, που είμαι τώρα, δεν χρειάστηκε, δεν θα χρειαστεί πια.

Ε: Υπάρχουνε πράγματα που - σ' αυτό το πλαίσιο που λες τώρα, το αξιακό - που ήξερες και χρειάστηκε λόγω της δουλειάς να ξεμάθεις; Να μπεις σε διαδικασία, δηλαδή, όχι να αμφισβητήσεις ή να απορρίψεις αυτό που είσαι, αλλά να το προσαρμόσεις λόγω της δουλειάς. Δηλαδή όχι με αρνητικό τρόπο, με τρόπο προσαρμοστικό, ας πούμε.

Σ5: Κοίταξε, η πειθαρχία είναι πολύ σπουδαίο προσόν. Τώρα, σε προσωπικό επίπεδο, αν κάτι δεν σου αρέσει εσένα στον άλλον, ε, στην αρχή ήτανε πολύ δύσκολα, αλλά μετά κατάλαβα ότι είναι δική του επιλογή και θα περάσει και ο ίδιος από το “ταμείο” γι' αυτό το πράγμα. Πρέπει να πάψει να με αφορά, και [...] έπαψε να με αφορά. Ε, όχι όμως αμυνόμενη [...] κρατώντας την ακεραιότητά μου, όχι με επίθεση, [...] να επιβάλω αυτό που εγώ νομίζω.

[...] Πάντα μαθαίνεις κάτι καινούργιο. Και η δουλειά δεν είναι φτερά και πούπουλα και τέχνη, είναι επιβίωση. Βεβαίως, μερικά πράγματα αναγκάζεις κάποιες φορές να τα υποστείς, [...] Γιατί, δεν είναι όλα άσπρα ή όλα μαύρα. Έχει [...] διάφορες αποχρώσεις, που σημαίνει ότι είναι συλλογική δουλειά. [...] δεν μπορείς να πάρεις το

καπέλο σου και να φύγεις τόσο εύκολα. Πρέπει να βάλεις λίγο νερό στο κρασί σου και να υποσχεθείς στον εαυτό σου ότι, χωρίς να βλάψεις [...] την ψυχή σου, θα κάνεις λίγο υπομονή. Η υπομονή είναι μεγάλο χάρισμα. [...] θα κάνεις και μία ανασκόπηση. Δηλαδή είναι θέμα οπτικής όλα τα πράγματα. Θα σκεφτόσουν έτσι και έκανες μία κονστρουξιόν τέτοια, γιατί καθόσουν εκεί. Περνώντας τα χρόνια, έρχεσαι από δω. Και είναι άλλη οπτική. Οπότε το θέμα ποιο είναι; Να ρίχνουμε γέφυρες, ας πούμε, να συνυπάρχουμε. Κι αν τόσο πολύ μας ενοχλεί η συνύπαρξη, [...] ρίχνουμε αλλού μια γέφυρα, περνάμε μια άλλη γέφυρα. Δεν πειράζει. [...] Δεν μπορούν να αγαπηθούν όλοι οι άνθρωποι μεταξύ τους. Δεν γίνεται.

Ε: Νιώθεις ότι μαθαίνεις ακόμα μέσα από όλες τις δουλειές σου;

Σ5: Λίγο έχει πάρει άλλη μορφή αυτό το, η μάθηση, ας πούμε. [...] Το “Kinder έκπληξη” είναι η ζωή. Ποτέ δεν είσαι σίγουρος ότι γνωρίζεις. Ποτέ. Δεν υπάρχει αυτή η ασφάλεια. Εξάλλου, δεν υπάρχει και ασφάλεια γενικώς: γίνεται ένας σεισμός και αυτά που ξόδεψες όλη σου τη ζωή, τον χρόνο σου δηλαδή, για να κάνεις τούβλα. [...] Περνάει ένα ποτάμι και το παίρνει.

[...] Αν αποφασίσεις να κάνεις πρωταθλητισμό, δεν κοιτάς πίσω. Έχεις δει κανέναν που παίρνει το χρυσό, ας πούμε, να κοιτάει, να τρέχει και να κοιτάει και πίσω; [...] ας βγει ο άλλος πρώτος, αλλά δεν μπορείς να καθυστερείς να δεις αν κάποιος είναι πίσω.

Ε: Πάμε λίγο να δούμε, να σκάσουμε κι άλλο. Πώς έχει επηρεάσει η επαφή σου με όλα αυτά τα σπουδαία κείμενα τον τρόπο που σκέφτεσαι και αντιλαμβάνεσαι τον κόσμο;

Σ5: Κοίταξε, εγώ δεν είχα την τύχη να κάνω σπουδαία κείμενα. Κάνω σπουδαίες κωμωδίες. Που σημαίνει ότι είναι μια τεράστια ικανοποίηση να γελάει ο άλλος [...] μ' αυτό που κάνεις. [...] που σημαίνει αποδοχή. Το ξέρεις. Μεγαλώνουμε και επειδή η ζωή τα φέρνει έτσι, [...] πληρώνουμε μερικές φορές πράγματα τα οποία δεν τα έχουμε. Μας τα χρεώνουνε χωρίς να είναι δικά μας. Αυτό σε κάνει και αμφιβάλλεις, ας πούμε, μ' αγαπούν, δεν μ' αγαπούν, είμαι καλή, είμαι, ναι, ενοχές, μήπως εγώ φταίω που δεν μ' αγαπούνε, κτλ. [...] Εγώ προσωπικά έχω πάρει αυτό το τεράστιο δώρο της αποδοχής, που είναι ένα γέλιο από κάτω. Δεν είναι τίποτα. [...] θέλω να πω ότι δεν είναι, δηλαδή, στην υλιστική τώρα περίοδο, δεν γυρίζω με λίρες, [...] δεν γεμίζεις πετρέλαιο, [...]. Αν δεν δουλέψω, δεν μπορώ να ζήσω. [...] αλλά παρόλα αυτά θέλω να έχω την ψευδαίσθηση ότι - εγώ θα τό 'δινα αυτό στον εαυτό μου. [...] Γιατί μας κάνουν να μην, να μην αγαπάμε εμάς.

[...] δεν απαξιώνω τους δραματικούς ηθοποιούς. Εισπράττουνε μεγάλες τιμές. Ίσα-ίσα που εμάς τους κωμικούς μας έχουνε για, ξέρεις, για ανίδεους, ανιστόρητους, έτσι, λίγο ψιλοελαφριά. [...] Δεν είναι βέβαια αυτό, το ξέρουμε πολύ καλά, το μέτρο που υπάρχει από πίσω και το ψήγμα.

Ε: Υπήρξε κάποιος ρόλος που νιώθεις ότι σε μετακίνησε; Υπαρξιακά, αξιακά, προκαλώντας κάποια σύγκρουση εσωτερική; Σε όλη σου την καριέρα τώρα, οτιδήποτε κι αν ήταν αυτό.

Σ5: Μπορεί να μη θυμάμαι τώρα, αλλά όχι, δεν έχει να κάνει αυτό με το θέατρο. Έχει να κάνει με τη ζωή. Συμβάντα της ζωής, απώλειες, προδοσίες, αδειάσματα, αυταπάτες, ψευδαισθήσεις, που δεν τις χρεώνω στους άλλους, στον εαυτό μου τις [χρεώνω]. Εγώ δεν μπόρεσα να τις διαβάσω από την αρχή.

Ε: Κάποια εργασιακή εμπειρία πέρα από ρόλο ή κείμενο που να σου έφερε τέτοια μετακίνηση;

Σ5: Πίκρες πολλές, πίκρες. Τις οποίες πίκρες, ε, τις καταπίνεις, τις καταπίνεις. Έχει ένα στίχο ο Γκανάς που λέει, που λέει για το φίδι. Λέει... «[...] Το καημένο. Δύο φορές αλλάζει το δέρμα του. Γι' αυτό του περισσεύει το φαρμάκι.» Δηλαδή πρέπει να είσαι ο εαυτός σου. [...] Πίκρες, αλλά ήτανε επειδή εγώ τις πίκρες αυτές δεν τις έχω καταχωρήσει να τις πάρω, γιατί, ε, μια μικρή πίκρα, μεγάλη χαρά μου από το κοινό. Κατάλαβες; Έχουμε παίζει μαζί, το 'χεις ζήσει αυτό το πράγμα.

Ε: Πιστεύεις ότι γενικότερα η σκηνική σύνθεση - όλο δηλαδή το σύνολο, μουσική, χορογραφία, μακιγιάζ, κοστούμι, όλα - συμβάλλει με κάποιο τρόπο σε σένα στο να δεις κάπως διαφορετικά, ας πούμε, τα πράγματα, να μάθεις κάτι απ' αυτό; Ή λειτουργεί μόνο ως περιτύλιγμα, ας πούμε, στη δουλειά;

Σ5: Είναι πολύ, πολύ σημαντικά όλα αυτά. Παρότι ξέρουμε ότι για να υπάρξει θέατρο, δύο πράγματα χρειαζόμαστε: σκηνή και κοινό. Χωρίς κοινό δεν γίνεται θέατρο. Χωρίς ηθοποιό - δηλαδή σκηνή, ηθοποιό εννοώ - δεν γίνεται θέατρο. Να το ξέρουμε αυτό. Αλλά όμως, τι να σου πω, πάρα πολλές φορές, δηλαδή θυμάμαι, στο [τίτλος παράστασης] που το έντυνε ο [σπουδαίος ενδυματολόγος], ε, μέχρι να μου βάλει αυτή τη σκισμένη γούνα, αυτό το καπέλο με το βέλο, αυτά τα γυαλιά, να κρατάω αυτή την τσάντα, αυτό το φουστάνι, δηλαδή είχα καταλάβει ίσως το 30% του τι θα έπαιζα. Μ' άρπαξε παραμονή, ας πούμε, και μ' έντυσε έτσι και τελείωσε. Απογειώθηκα. Δηλαδή είναι πολύ σημαντικά αυτά. Πολύ, πολύ σημαντικά.

Ε: Οπότε καθορίζουν λίγο τη μετάβαση αυτή, την υποκριτική.

Σ5: Είναι [...] απαραίτητα. Απαραίτητα. Δηλαδή στηρίζεσαι πάνω σ' αυτές, στις γνώσεις που έχουν οι άλλοι. Εσύ βάζεις ένα κομμάτι και θεωρώ απαραίτητο δηλαδή το σκηνικό, το κοστούμι που θα φορέσεις. Τώρα πια χαθήκαν όμως αυτοί οι σκηνογράφοι, ενδυματολόγοι. Δεν υπάρχουν αυτοί τώρα. [...] Δηλαδή εγώ είχα την τύχη να δουλέψω έτσι με όλους αυτούς τους σπουδαίους και να καταλάβω τι είναι αυτό. Δηλαδή να σε βλέπει από κάτω κάποιος και να έρχεται να σου κάνει [...] δυο-τρία πράγματα, ας πούμε, κουρέλια να σου βάζει εκεί, και να γίνεσαι ένα άλλο πράγμα [...]. Στην [...] πρώτη μου δουλειά [...] έρχεται ο [ενδυματολόγος], μου βάζει δυο ρόλεϊ στα μαλλιά και ένα μαύρο κομπινεζόν και δυο παντόφλες της κακιάς ώρας. “Εφυγα”! Κοίταξα τα ουράνια. [...] γιατί είναι κάτι που δεν θα το έκανα ποτέ στη ζωή μου. Δηλαδή είναι, σκηνική αδεία. Μπορώ εγώ να βγω, να πω αυτά τα λόγια με ένα κομπινεζόν μαύρο;

Ε: Πάμε λίγο ξανά στο κοινό και να δούμε την έννοια της επιτυχίας και της αποτυχίας πέρα από την απόρριψη και την αποδοχή. Πώς λειτουργεί σε σένα; Πώς έχει λειτουργήσει όλα αυτά τα χρόνια; Νιώθεις ότι η αποτυχία ή η επιτυχία σου έχει μάθει περισσότερα;

Σ5: Δεν έχω ζήσει αποτυχίες. [...] Μία χρονιά που αποφάσισε ο [σκηνοθέτης], η [πρωταγωνίστρια], όλοι να μας εγκαταλείψουνε, [...] ανέλαβε ένας σκηνοθέτης, άσχετος, με άσχετα κείμενα, ανέβασε μια επιθεώρηση, γιατί ξέρεις, εκεί παίζεται και το ότι ποιος τη χρεώνει αυτή την αποτυχία; Χωρίς τον [μεγάλο σκηνοθέτη]; Πού πας, μωρέ Καραμήτρο; Πού πας; [...] Τώρα μπαίνω και στη θέση των άλλων, ας πούμε. Τώρα κατάλαβα γιατί φύγαν αυτοί.

[...] Δεν μπορώ να σου περιγράψω τι ευτυχία. [...] Δεν μπορώ να σου περιγράψω τι γέλιο κάναμε. Δηλαδή να βγαίνεις καλοκαίρι, ντάλα ο ήλιος, [...] Και να 'ναι και αυτές

οι πολυκατοικίες γύρω-γύρω που βγαίνανε, μας ρίχνανε αβγά, παγάκια το βράδυ. «Σκάστε!» και δυνατά! Άδειο θέατρο. Δυνατά η μουσική, [...] Δεν έχω περάσει ωραιότερο καλοκαίρι στη ζωή μου! [...] Τι σχέση είχε τώρα αν είχαμε πέντε άτομα, πενήντα άτομα, σαράντα πέντε άτομα και εγώ, η [ηθοποιός], η [ηθοποιός], η [ηθοποιός], να γυρίζουμε σε αυτό το σπίτι που ήταν Φυλής, ρετιρέ, να παραγγέλνουμε φαγητά και να βλέπουμε σίριαλ, [...] που δεν, κανονικά δεν τα βλέπαμε, γιατί μόλις ήταν η ατάκα, πέφτανε όλα [από τα γέλια]. [...] Δηλαδή δεν έχει και τόσο σχέση. [...] Δεν μπορείς, ας πούμε, να απομονώσεις. Δηλαδή πώς να ποντάρεις σε επιτυχία; Τι είναι τελικά η επιτυχία; [...] Ενώ άλλες φορές που σαν σταφύλια κρεμόντουσαν [οι θεατές] και πέφτανε τα γέλια, τα χειροκροτήματα, και γυρνούσες σε ένα σπίτι... καθόμουν σε ένα τραπέζι, το παιδί κοιμότανε, έβγαζα κάτι να φάω...

Ε: Θυμάσαι μήπως μία στιγμή που η απόρριψη ή η ανταπόκριση του κοινού λειτούργησε για σένα εσωτερικά, έτσι, σαν ένα πολύ ισχυρό γεγονός;

Σ5: Κοίταζε, όταν βγήκα σε ένα μεγάλο εμπορικό θέατρο το [όνομα], [...] με ένα σόλο, νομίζω ότι βγήκα απ' το σώμα μου κι απ' το μυαλό μου. Δηλαδή δεν έχω ανάμνηση για να σου πω. Θυμάμαι ότι σηκώνότανε κόσμος όρθιος με αυτά που έλεγα. Μιλούσα στον [όνομα πολιτικού] [...] πάρα πολύ ωραίο κείμενο [...] Δηλαδή, τρέχαν τα σάλια μου. Ήταν, αυτό είναι το κείμενο της ζωής μου. [...] Δηλαδή αυτό που έζησα, αντί να με μηδένισε, [...] είπα, εγώ αυτό δεν πρέπει να το εισπράξω. [...] Αλλά δεν έγινε εγκεφαλικά. Θεώρησα ότι δεν είναι τίποτα. Αυτό μπορεί να είναι κάτι που να μην γίνει ξανά, ας πούμε. [...] Είναι αυτό που σου λέω. Είναι μία, μια κουλτούρα της πραγματικότητας. Δηλαδή ναι, ήρθε αυτό, αλλά τι σημαίνει; Πρέπει να το αξιολογήσουμε τώρα. Τι σημαίνει αυτό; [...] Αλλά τι σημαίνει; Έχω κλείσει συμβόλαιο; Μου χρωστάει κάποιος κάτι; Θα γίνει και αύριο; Όχι. Ζήσ' το τώρα ήσυχα. Δηλαδή, ταπεινά ζήσ' το τώρα αυτό. [...] Έτσι, έτσι πρέπει να το βιώνουν όλοι οι άνθρωποι, έτσι. Το ξέρεις πολύ καλά. Και δεν με ενδιαφέρει καθόλου. Δηλαδή όχι, δεν με ενδιαφέρει από την άποψη του να πάρω, αλλά ο καθένας τις επιλογές του. Οι επιλογές μας είμαστε. [...] Αν κάποιος θέλει να το δει Νέρωνας, αυτοκράτορας, ο πιο ταλαντούχος του κόσμου, ας το δει. Δηλαδή αν δεν καταλαβαίνει [...] Δηλαδή ο άνθρωπος από το ζώο διαφέρει. Μου 'πε ένας γιατρός πρόσφατα ως προς την ντοπαμίνη. Τώρα τι σχέση έχει η ντοπαμίνη με τη βλακεία, με την εξυπνάδα; Και τι θα πει εξυπνάδα και τι θα πει δεν ξέρω, αλλά ξέρω τι θα πει ηλίθιος. Δηλαδή ηλίθιος είναι αυτός που νομίζει ότι ο άλλος είναι ηλίθιος. Είναι ένα τεστ πολύ γρήγορο, το κάνεις αμέσως.

Ε: Αυτό που ήθελα να σε ρωτήσω - που δεν είναι στις ερωτήσεις αυτές - αυτά όλα που μου λες δείχνουνε έναν άνθρωπο κατασταλαγμένο σε κάποιες αξίες, ιδέες, ήτανε ιδέες που είχες και μικρότερη ή νιώθεις ότι η ηλικία σε έχει φέρει σε αυτή την...

Σ5: Μ' αρέσει αυτό που με ρωτάς τώρα, γιατί πού οφείλεται αυτό; Η, το να μάθω - πού οφείλεται; Εγώ, επειδή υπήρξα υιοθετημένη, κρυφά υιοθετημένο παιδί, μεγάλωσα σε ένα [...] περιβάλλον που άλλα λέγανε, άλλα έβλεπα. [...] χαμένη στη μετάφραση, μεγάλωσα. [...] λέγανε, ας πούμε, άνθρωποι που δεν μας ξέρανε, [...] Καλέ, αυτό πώς μοιάζει του μπαμπά της; Κοίταζε τι κατέγραφε ο εγκέφαλός μου εμένα: τις θείες μου από εκεί που ήταν έτσι [χαμογελαστές], να κοιτάζονται. [...] Αυτό εμένα με πλήγωσε πολύ όταν κατάλαβα ότι με αφήσανε μόνη κατά κάποιο τρόπο [...] και όλοι οι άλλοι ξέρανε, εκτός από μένα. Δηλαδή ένιωσα πολύ περιθώριο, κατάλαβες; Ότι εντάξει, δεν έχεις [δικαίωμα να ξέρεις]... Και τι να το πούμε και σε εσένα; Δηλαδή, δεν αφορούσε

εμένα. Λες και αν μου λέγανε, ας πούμε, ότι... [...] «Δεν είχαμε παιδάκι και εσένα σε διαλέξαμε». [...] Τι θα άλλαζε; [...] Δηλαδή, υπάρχει ένας τρόπος να [...] εισπράττεις την ευγνωμοσύνη από τον άλλον. Με τα ψέματα ποτέ δεν πρόκειται να εισπράξεις τίποτα. Πίκρα στον άλλον μόνο δίνεις. Οπότε όταν άρχισα να μαθαίνω - και θέλω να μαθαίνω τώρα, είμαι “άπιστος Θωμάς”, δηλαδή τα βιώματά μου με κάνουν άπιστο Θωμά - μου το λες, αλλά πρέπει να βάλω το δάχτυλο. Μερικές φορές δηλαδή δεν πιστεύω. Διατηρείται η γνώση.

Ε: Άρα πιστεύεις ότι είναι βιωματικό αυτό όλο, που προέρχεται από την παιδική σου ηλικία, που θέλεις τελικά να δεις τα πράγματα.

Σ5: Και μεγάλη η γνώση. Πολύ οδυνηρό πράγμα, αλλά μεγάλη η γνώση. Δηλαδή από εκεί που είναι έρημος στο μυαλό, έρχεται ένα ποτάμι έτσι και μπαίνεις μέσα, κάνεις μπάνιο, πίνεις νερό κ.τ.λ. Μεγάλη η γνώση, μεγάλη, μεγάλη. [...]

[...]

Ε: [...] Δεν είναι μόνο βόλεμα, είναι φόβος και είναι και πόνος αυτό που λες. Είναι οδυνηρό για κάποιους. Αυτό το “σκάψιμο” που έχεις κάνει εσύ, που εκ των πραγμάτων η ζωή σε οδήγησε - γιατί είναι αυτό το παρελθόν σου και ήταν επώδυνο όταν τό ‘μαθες και τώρα αναζητάς διαρκώς την αλήθεια - κάποιοι άνθρωποι φοβούνται αυτή την αλήθεια. Φοβούνται να ψάξουν, να σκάψουν.

Σ5: Δεν είναι θέμα αλήθειας. Ο καθένας έχει τη δική του αλήθεια. [...] Είναι θέμα ταυτότητας. Αυτό που σου λέω, ένα αξιακό σύστημα που λες, [φέρνει παραδείγματα] Δεν είναι κάτι φοβερά, ας πούμε. [...] Απλά πράγματα. Να συμφωνήσουμε με έναν άνθρωπο, λες. [ανέκδοτο με τον βάτραχο και τον σκορπιό] Οπότε με τα χρόνια μαθαίνεις και τη φύση του άλλου του ανθρώπου. Δεν είναι μόνο μπλα μπλα [...] Είναι και πράξεις. Δηλαδή αυτό πρέπει να υποστηρίζεται και από μία στάση ζωής, από μία πράξη.

Ε: Έχει τύχει να εργαστείς σίγουρα μάλλον σε εχθρικό ή αυταρχικό περιβάλλον;

Σ5: Όχι.

Ε: Σου έχει τύχει, απλά έχεις αποχωρήσει;

Σ5: Αμέσως. Και δεν ξαναγυρίζω. Καμία δεύτερη ευκαιρία σε αυτές τις τοξικές συμπεριφορές.

Ε: Μάλιστα. Οπότε δεν έχεις ξανασυνεργαστεί με άτομα συγκεκριμένα, εννοείς, που έχουν τέτοια συμπεριφορά. Γιατί υπάρχει περίπτωση το περιβάλλον να το διαμορφώσουν κάποιες συνθήκες. Να μην είναι τα άτομα, αλλά να είναι οι συνθήκες τέτοιες.

Σ5: Τα άτομα είναι που διαμορφώνουν τις συνθήκες. Δεν υπάρχουν οι συνθήκες από μόνες τους. [...] Φεύγεις από αυτά τα περιβάλλοντα. [...] Σε αυτό που γίνεται, ας πούμε με τον [σκηνοθέτη] έχω φύγει άπειρες φορές. Αλλά ξέρει ότι θα φύγω όμως. [...] ξέρει ότι είναι ρίσκο με μένα να δουλεύεις, γιατί πρέπει να είσαι άνθρωπος. [...] πρέπει να με σέβεσαι εμένα. Δεν το ζητάω, απλώς σου το δείχνω. Δηλαδή, δες τη συμπεριφορά που έχω εγώ απέναντί σου. Δες την, δεν μπορείς; Δεν πειράζει, [...] Τι να κάνουμε τώρα;

[αναφέρει παράδειγμα αποχώρησής της] Εδώ αυτό γιατί σου το λέω τώρα, για να καταλάβεις. [...] Θέλω να σου πω ότι το τίμημα [...] είναι μεγάλο. Πολύ. Αλλά δεν

μπορώ να το, δεν μπόρεσα ποτέ να το καταλάβω αυτό. Δηλαδή, τι θα κάνουμε; [...] Εδώ εγώ δεν μένω. Δεν υπάρχει, δηλαδή, δεν υπάρχει περίπτωση [...]. Αυτό σημαίνει ότι άλλη φορά κάπου έμεινα και είδα ότι είναι ολέθριο.

[...] Ναι, ναι, έχω δουλέψει και φεύγω άμα το καταλάβω. Πρέπει να μην το ξέρω. Δηλαδή, αν το διαπιστώσω στην πορεία, φεύγω με όλο το τίμημα της [...] Και αυτό που σου περιέγραψα είναι επίδειξη δύναμης τεράστια.

Ε: Λοιπόν, όταν ολοκληρώνεται μία παράσταση, μία παραγωγή, ένας ρόλος για σένα, ακολουθείς κάποια διαδικασία αναστοχασμού πάνω σε όλο αυτό; Τι έμαθες; Τι πήρες;

Σ5: Ακολουθώ μια τεράστια απώλεια. Μια λύπη τρομερή. Δηλαδή νομίζω ότι μου παίρνουν ένα κομμάτι από πάνω μου. Το ότι δεν θα πάω να ξαναπαίζω, ας πούμε. Καμιά φορά είναι πρωταρχικός ο ρόλος, [...] Αλλά καμιά φορά υπερτερεί ο θίασος. Δηλαδή πώς θα αποχωριστώ αυτούς τους ανθρώπους; [...] Γιατί το θέατρο έχει το εξής: Δεν χρειάζεται να το τελειώσεις [...] - δεν είναι τηλεόραση - για να το δεις το αποτέλεσμα - το βελτιώνεις κάθε μέρα. Δηλαδή έρχεται και προστίθεται κάτι. [...]

Ε: Μήπως κατά τη διάρκεια ακολουθείς τέτοια διαδικασία; Κατά τη διάρκεια της παράστασης;

Σ5: Μόνο του έρχεται. [...] Δηλαδή μετά σκηνοθετεί το κοινό. Φεύγει ο σκηνοθέτης, ό,τι πήρες πήρες, ό,τι έδωσες έδωσες, και μετά είσαι γυμνός μπροστά στο κοινό. Ανεξαρτήτως δράματος, πιστεύω, ή κωμωδίας, εισπράττεις κάτι ένα «ααα» να γίνει από κάτω, ένα... [...] Αισθάνεται ο ηθοποιός, δηλαδή κάτω, ότι πάγωσε. Παγώνει κάτι κάτω. Ή είναι μια ενέργεια. Μια ενέργεια πολύ, πολύ... πώς να την πω; Ανεξήγητη. Μια ενέργεια ανεβαίνει επάνω, κατεβαίνει. Δηλαδή, είναι πώς; Συγκοινωνούνται δοχεία. Οπότε είναι αυτό το «πάρε δώσε» που σε πάει μόνο του στον αέρα. [...] εκεί, σε σκηνοθετεί πια το άλλο σου μισό, που είναι το κοινό. Σε σκηνοθετεί. Γιατί αν κάτι [...] το νιώθεις ότι κάτι δεν περνάει, δεν το... Μπορεί να το δοκιμάσεις δύο-τρεις φορές, αλλά [...] βλέπεις ότι δεν. [...] Επίσης, είναι πολύ σημαντικό να είσαι πιστή ως ένα σημείο στον σκηνοθέτη, [...] Εγώ πολλές φορές έχω διαφωνήσει και είχα λάθος. [...] Ναι, έλεγα «μην το... τώρα αυτό τι; Και έτσι να το κάνω κι αυτό και πώς;» Και μια γκρίνια, ας πούμε, με πιάνει, γιατί κάτι πιστεύω ότι δεν είναι καλό. [...] Παρόλα αυτά, έχω πέσει αρκετές φορές έξω.

Ε: Και έχει αποδειχθεί από το κοινό μετά, εννοείς, ότι...

Σ5: Ναι, ναι. Ότι είχε δίκιο ο σκηνοθέτης. Γιατί του έκανα το χατίρι, το είπα, και είχε δίκιο. Μπορεί, βέβαια, εγώ να είχα διαλέξει κάτι άλλο να κάνω, που μπορεί να ήταν καλύτερο, αλλά δεν έχει και σημασία, αφού συνεργάζεσαι [...] Δηλαδή πρέπει ο καθένας να βάζει την υπογραφή του σε κάτι. Και δεν πειράζει. Σε αυτή την παράσταση...

Ε: Νιώθεις ότι όλη αυτή η επαφή με το θέατρο, που πλέον είναι και η ζωή σου εκτός από τη δουλειά σου, όλο αυτό που είπαμε στην αρχή, σε έχει διαμορφώσει; Έχει διαμορφώσει την ταυτότητά σου, στοιχεία του χαρακτήρα σου, ή σε έχει μετασχηματίσει;

Σ5: Κοίταξε, έχει διαμορφώσει το επιχειρηματικό μου. Την επιχειρηματική μου πλευρά. Πουλιάω, δηλαδή, τον εαυτό μου. Το έχω μάθει αυτό καλά. [...] Η επιχειρηματική πλευρά, που είναι αναγκαία. Έχω μάθει πολλά πράγματα από θέατρα, από παραστάσεις που έχω δει, από θεατρικά που έχω διαβάσει.

[εξωτερική διακοπή]

Ε: Λοιπόν, είχαμε μείνει στο αν νιώθεις ότι η θεατρική σου πορεία γενικότερα, η ύπαρξή σου στο θέατρο, σε έχει διαμορφώσει ή σε έχει μετασχηματίσει. Ή τίποτα από τα δύο.

Σ5: Ναι, έχει αυτό, έχει διαμορφώσει, ας πούμε, την επιχειρηματική μου πλευρά. Γιατί είναι αναγκαίο, ας πούμε. Και νιώθω πολύ καλά με τη διαχείριση που έκανα πάνω σε αυτόν τον τομέα. Γιατί εγώ επιχείρησα, ας πούμε, κατά τη γνώμη μου, να είμαι επιλεκτική και επομένως στο οικονομικό μου είμαι απαιτητική. Δεν έχω κάνει διαφήμιση, δεν έχω κάνει δηλαδή πράγματα γιατί έχω ανάγκη. Ενώ έχω ανάγκη. Οπότε απαιτώ οι αμοιβές που πια, μετά από τόσα χρόνια, να ανταμείβουν τα όχι μου.

Ε: Ως προς την ταυτότητά σου [επέφερε αλλαγή];

Σ5: Καμία. Δεν νομίζω δηλαδή ότι θα μπορούσα να έχω την ίδια επαφή με το θέατρο, φιλολογικά, θεωρητικά, με οτιδήποτε άλλο ασχολιόμουν. Δεν νομίζω ότι είναι το αξιακό μου σύστημα, δεν έχει καμία σχέση με την... Έχω διατηρήσει την ταυτότητά μου ουδέτερη. Ακέραιη. Ναι, και ουδέτερη. Δηλαδή δεν με χαρακτηρίζει το ότι είμαι ηθοποιός, ότι είμαι γνωστή, [...] Δεν το έχω επιτρέψει αυτό το πράγμα. Υπάρχουν πολύ αυστηρά όρια. Θέλω να με αγαπούν γι' αυτό που είμαι, [...] Δηλαδή νιώθω πάρα πολύ καλά, να, και του λόγου το αληθές, στο [ευρωπαϊκή πόλη] που ζει ο γιος μου και που πηγαίνω, δεν με ξέρει κανείς. Αισθάνομαι πανευτυχής που μου μιλάνε, που μιλάω στα καφέ, [...] που με συμπαθούν χωρίς να ξέρουν ποια είμαι.

Σ6

Ε: Θέλω να ξεκινήσουμε από πολύ παλιά, να θυμηθείς τη στιγμή που γεννήθηκε μέσα σου η επιθυμία να γίνεις ηθοποιός.

Σ6: Ναι, μπορώ να την πω. Είναι πολύ παλιά. Είναι σχεδόν παιδική. Ή μάλλον... προεφηβική. Δηλαδή, ήτανε δημοτικό σχολείο και η δασκάλα μάς έβαζε να κάνουμε ποιήματα καταρχήν, [...] και μετά να κάνουμε ένα θέατρο. Μας έδωσε έτσι να κάνουμε μια δουλειά, παράσταση κανονικά με 4-5 άτομα. Και μου είπε «Εσύ είσαι πολύ καλός». Τα 'μαθα γρήγορα, αμέσως, τα πάντα. Και πέρασε ο καιρός. Μεγάλωσα. Πάω στο γυμνάσιο. [...] προς τα μέσα του γυμνασίου, έβλεπα πολύ ελληνικό κινηματογράφο. Και ωραίο κινηματογράφο. Τότε εμείς δεν μπορούσαμε να μπούμε μέσα στα θέατρα, γιατί έπρεπε να έχεις ταυτότητα 18 χρονών για να μπεις να δεις. [...] Αλλά τέλος πάντων, παρακολουθούσα σινεμά, πολλή μουσική, πάρα πολλή μουσική. Ήξερα απ' έξω τίτλους τραγουδιών, [...] όλα τα συγκροτήματα και τα τραγούδια. Κάποια στιγμή τα εγκατέλειψα μετά. Μπαίνοντας λοιπόν στο γυμνάσιο, άρχισε να μου βγαίνει αυτή η ιδέα από το σινεμά, λέω «Πώς παίζουν αυτοί οι ηθοποιοί; Για να δω αυτό, για να δω και αυτήν, [...]». [...] Ο δάσκαλος μου λέει «Να σου δώσω να διαβάσεις κάτι;» Λέω ποιήματα στο σχολείο [...] «Χειροκροτήματα; Κακό; [...]» [...] η 6η Γυμνασίου για μας τότε ήτανε, ήταν σαν πανεπιστήμιο, γιατί εγώ έβγαλα οικονομικό γυμνάσιο. Α, και έδωσα στο Πανεπιστήμιο [...] Πέρασα, αλλά δεν πήγα ποτέ. Αυτό είναι άλλο καπέλο. Λοιπόν, εμείς κατευθείαν διοριζόμασταν λογιστές. [...] όταν έβγαλα όμως εγώ [το γυμνάσιο], όλο μ' έτρωγε αυτό το σαράκι, το μεράκι, και δεν πήγα στο Πανεπιστήμιο. Έδωσα σχολή, πέρασα πρώτος στη δραματική σχολή του [κρατική σχολή]. Ξεκινήσαμε με 30 και μείναμε 3.

[...] Φτάνουμε στο τέλος, λένε «Τι να κάνουμε τώρα». [...] Η Χούντα ήτανε το '73, πριν πέσει. Το '73 πήρα το δίπλωμα. [...] Και δίνουμε [εξετάσεις] την *Παρέλαση* της Αναγνωστάκη, όπου απαγορευότανε Αναγνωστάκη να δώσουμε και *Παρέλαση* κι αυτά. [...] Λέει ο δάσκαλός μου «Μη [δώσετε Αναγνωστάκη], βλάκες είστε; Αφού είστε πολύ καλοί, [...] Θα σας έχω και άριστα». Όλοι οι δάσκαλοι: «Θα πάρετε μικρό βαθμό [αν παίξετε Αναγνωστάκη]». [...] Θα μας κόβανε στο τρίτο έτος! Δηλαδή, κόβανε οι σχολές τότε. Δεν είναι ιδιωτική σχολή να πληρώσεις. Σε κόβανε κανονικά. Σου λέω 30 και μείναμε τρεις. [...] Τέλος πάντων, δώσαμε την Αναγνωστάκη, κάναμε αυτό που κάναμε. Πήραμε λίαν καλώς. Όχι άριστα. [...] μετά πάω στον στρατό. [...] και στον στρατό έπαιρνα άδεια συνέχεια, γιατί έβγαينا και έλεγα ποιήματα και τραγούδια και έκανα [...] διαδραστικά πράγματα [...] αλλά ήμουν ηθοποιός τότε. Δηλαδή ηθοποιός - είχα τελειώσει δραματική σχολή. Παράλληλα όμως με τη δραματική σχολή εμένα αυτή, με βοήθησε αυτό. Από το πρώτο μέχρι και το τελευταίο έτος πηγαίναμε στο ΚΘΒΕ ως κομπάρσοι, [...] Εγώ κράταγα κοντάρια στον Κωτσόπουλο, [...] ήτανε η Αρώνη κ.λπ., παίζανε, η Μανωλίδου και εμείς από πίσω, κομπάρσοι. Δηλαδή ήτανε μία πορεία και θεατρική μαζί. [...] Εμένα αυτό με βοήθησε πάρα πολύ και είδα ότι κάνω. Και έρχεται μία παράσταση, [...] και δεν μας δίνανε τότε λόγια βέβαια. Απαγορεύονταν [sic] να πούμε λέξη αν δεν βγάλουμε σχολή, [...] Και έρχεται ο σκηνοθέτης ο [όνομα] και σκηνοθετεί το έργο [...] Έλεγε ένας ηθοποιός και λέει «Θέλω να πει ένας ηθοποιός [...] να πεταχτεί μέσα και να πει τη λέξη «Φύλακες». [...] Και το είπα καλύτερα από όλους και λέει [...] «Αυτό, αυτό, αυτό! [...] Εσύ πώς λέγεσαι;» Και πήρα, ας πούμε, [...] έναν έπαινο από έναν τεράστιο σκηνοθέτη, που ήταν τότε την εποχή εκείνη ο [όνομα], με τέρατα: Τζόγιας, Μανωλίδου, αυτά, Βόκοβιτς. [...] Και έτσι μπήκα πια στο θέατρο. Τελειώνοντας τη σχολή, πήγα στον

[σκηνοθέτης-δάσκαλος] βέβαια, [...] έπαιξα τρία θεατρικά έργα στο εκεί θέατρο. [...] Και εκεί μου έδωσε να λέω λόγια, κατ' εξαίρεση. Ε, λέει «[...] Εγώ δίνω τον λόγο και η [ηθοποιός] και ο [Σ6] και αυτοί θα πούνε όλοι από μία ατάκα. Απαγορευόταν. Ούτε “Καλημέρα” δεν λέγαμε.

Ε: Κατευθείαν έφυγες στον [σκηνοθέτης-δάσκαλος];

Σ6: Όχι. [πήγα] Φαντάρος. [...] συν 28 μήνες. Γιατί με έπιασε η επιστράτευση. Και κοιμόμουν σε αντίσκηνα περίπου εννέα μήνες στη Σάμο. Εννέα μήνες. Νερό από τα πηγάδια κ.λπ. Μεγάλη, πολύ μεγάλη δυσκολία. Και στο τέλος βρήκα ένα μέσον, [...] με βάζει στην ΕΡΤ. [...]

[...] Και μετά, εντάξει, πήγα στον [σκηνοθέτης-δάσκαλος] γιατί άνοιξε το [όνομα θεάτρου]. [...] Με ήξερε από το [κρατική σχολή]. Έκανα τέσσερα έργα μαζί του. Ως μαθητής ακόμα. [...] και έμεινα στο [όνομα θεάτρου] δέκα χρόνια. Έκανα δώδεκα διεθνή φεστιβάλ, επτά χρόνια στην Επίδαυρο, Ηρώδειο, Λυκαβηττός τότε - ο παλιός Λυκαβηττός. [...] και ήτανε σχολείο για μένα πια το πράγμα. Γιατί μπήκα μέσα σε κάποια κείμενα τα οποία ήτανε άγνωστα κείμενα, τα οποία ακόμη και θυμάμαι απ' έξω δηλαδή. [...] Εγώ αγαπάω πολύ τη γλώσσα. Τη λατρεύω τη γλώσσα. Χωρίς γλώσσα [...] δεν υπάρχει ζωή. [...] Ζωή να ζήσεις δεν υπάρχει. Λοιπόν, και την αγάπησα πάρα πολύ. Και επειδή ήταν φιλόλογος [ο σκηνοθέτης-δάσκαλος], μας σταματούσε την πρόβα στην οποιαδήποτε λέξη κάναμε λάθος. [...] Τέτοια πράγματα [...] Και έρχεται και βλέπει μια φορά την παράσταση [...] ο Μπαμπινιώτης και λέει «Ο [Σ6] τέλει». Και κάνω το [εκπομπή για την ελληνική γλώσσα] Αλλά με το [όνομα θεάτρου] μετά έκανα ιδρυτικό στέλεχος με τον [όνομα] [...] ήθελα να γνωρίσω τον Σεβαστίκογλου εγώ ως καθηγητή. [...] σπουδές είχε κάνει στη [ευρωπαϊκή μεγαλούπολη]. Παραστάσεις. Ήτανε συνιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης μαζί με τον Κουν. [...] Τον γνώρισα. Μαζί του κάναμε μαθήματα. [...] και μετά πήρα την πορεία μου. Άρχισα στο θέατρο. Έκανα άπειρα πράγματα.

Ε: Ένιωσες καθόλου σε όλη αυτή την πορεία μέχρι σήμερα, σε οποιαδήποτε στιγμή ότι υπάρχει κάποια ανάγκη να ξαναεκπαιδευτείς;

Σ6: Ναι. Θα σου πω ποια είναι η ανάγκη μου να εκπαιδευτώ. Εγώ κατά διαστήματα επιλέγω από παλιές μου παραστάσεις κείμενα και φράσεις που τις έλεγα και είχαν απήχηση, είτε κωμική είτε δραματική. Και τις κάνω. Λέω «Δεν το έλεγα καλά τότε». Τώρα το λέω καλύτερα. Τώρα δεν το λέω καλά. Το έλεγα τότε καλύτερα. Κάνω κριτική στον εαυτό μου. Αυτολογοκρίνομαι σε αυτό. Με τα παλιά μου κείμενα. Με τα παλιά που βλέπω. Και ασκώμαι, δηλαδή πιστεύω [...] το έχω αποδείξει τι να πιστέψω, ότι δεν μπορεί να παίζουν πολλοί ηθοποιοί λόγο που παίζω εγώ. Δηλαδή αν σου πω μια φράση τώρα [...] είναι όλο στον λόγο του Ροΐδη. [...] «Εις τον διαπράξασα την ανοησίαν να ομολογήσει εις γυναίκαν... [απαγγέλει όλη τη φράση με εξαιρετική επιδεξιότητα] [...] Αυτά τα κείμενα με εξιτάρανε. Και αυτά τα κείμενα λοιπόν επειδή ρώτησες για να ξαναπάμε στην ερώτηση αν ασκώμαι, ναι ασκώμαι. Καταρχήν δεν πίνω ποτέ πριν από την παράσταση. Ναι. Δεν καπνίζω πριν από την παράσταση. Ακόμη και όταν ήμουν καπνιστής.

[...] Και ένας άλλος λόγος που εγώ πήγα δάσκαλος σε σχολές ήταν να κάνω εκπαίδευση στον εαυτό μου. Ήμουν χρόνια σε σχολές δάσκαλος και ιδιωτικές. [...] Οπότε ό,τι κάνανε κάποιοι, πρωτόλεια ας πούμε, μαθητές που δεν ήτανε καν καλοί, ας πούμε, και έκαναν κάποιους τονισμούς που σταματούσα εγώ το μάθημα και λέω «Για ξαναπές το αυτό». [...] Πώς το σκέφτηκες του λέω αυτό; Μου λέει «Έτσι, διότι κι

έτσι». Και σωστή σκέψη. Που εγώ θα το 'κανα εκατό φορές λάθος. Λάθος όχι. Σωστό. Με τη δική μου [...] οπτική σωστό όμως. Αλλά όταν παίρνω ένα άλλο ερέθισμα από έναν που δεν είναι ηθοποιός καν, πάει να γίνει ηθοποιός, εκπλήσσομαι και λέω «Τι λες ρε μάγκα; Πώς το κάνεις αυτό;» Αυτό είναι μάθημα για μένα. Και αυτός είναι ένας λόγος που έκανα τις σχολές. Μου λείπει η σχολή. Γι' αυτό όταν [...] στο θέατρο τώρα πήγαινα ας πούμε [...] την Παρασκευή ήμουν [...] έτσι [μιμείται ύφος εξάντλησης]. Λέω «Πώς θα βγάλω την παράσταση;» [...] Δεν μπορούσα να παίξω. Γιατί έδινα τόσο το κομμάτι του εαυτού μου στα παιδιά για το οποιοδήποτε πράγμα. Σηκωνόμουν, καθόμουν κ.τ.λ. Κουραζόμουν και διαδραστικά και φωνητικά και ηχητικά και το πνεύμα μου. Και πήγαινα στο παρελθόν. Γιατί το 'κανα με μεράκι. Αυτό είναι μάθημα για μένα. Μπορεί να κάνεις μαζί με τους μαθητές. Στην ουσία κάνω στον εαυτό μου. Άρα κι εγώ διορθώνομαι. [...]

Ε: Νιώθεις ότι υπήρχε κάτι στην πορεία σου, που νιώθεις ότι το ήξερες από τη σχολή, σαν άνθρωπος, από ρόλους, και πρέπει να το ξεμάθεις;

Σ6: Επειδή είχα, έχω πολύ μεγάλη ευχέρεια, είχα και έχω μεγάλη ευχέρεια, απεχθάνομαι φρικτά τη μανιέρα. Δηλαδή δεν θα πούνε δυστυχώς για μένα, λέω στην κωμωδία τουλάχιστον, δεν θα τον πάρω τον [Σ6] μωρέ. [...] Δηλαδή αυτοί [ανέφερε ονόματα] που ήταν μεγάλοι ηθοποιοί, δεν το λέω, εννοείται, δεν τους απορρίπτω, αλλά κάναν μανιέρα. Εγώ δεν έκανα μανιέρα. Ήταν λάθος μου. Που δεν έκανα μανιέρα. [...] Δεν μετάνιωσα, γιατί έκανα πανρεπερτόριο [sic]. Δηλαδή δεν μπορείς να φανταστείς. [...]

Ε: Υπάρχουνε κάποια έργα ή ρόλοι, χαρακτήρες, ακόμα και αν έχεις διαβάσει και δεν έχεις παίξει κάποιους, που νιώθεις ότι σε έχουνε σημαδέψει, έχουνε αλλάξει μέσα σου κάτι;

Σ6: Ναι, ναι, είναι πολλά έργα. Είναι, καλά του Ροΐδη [...] η *Ψυχολογία Συριανού Συζύγου*, είναι *Το Σακάκι που Βελάζει*, που είχα την ευκαιρία και δυνατότητα, μού 'δωσε ο [σκηνοθέτης-δάσκαλος]. [...] Αυτό ήτανε μάθημα, όχι μάθημα, σούπερ μάθημα και να θες να το ξαναβρείς δεν το ξαναβρίσκεις. Νομίζω ήταν από τα πολύ βασικά. Μετά ήτανε το [χαρακτηριστική παράσταση], ήτανε το [χαρακτηριστική παράσταση], μεγάλες επιτυχίες θέλω να πω. Α, επίσης τώρα να πάμε σε άλλο κλίμα, να πάμε στα πιο αρχαία, τραγωδία και κωμωδία, γιατί έχω κάνει εφτά Αριστοφάνηδες. [...] τι έκανα να φανταστείς; Έκανα έναν άνθρωπο που δεν μπορούσα να φανταστώ κάτι σαν αυτό που κάνω. Καταρχήν ήμουν πολύ αδύνατος, [...] Λοιπόν, έβαλα κοιλιά, έκανα αυτά, [...] αφού δεν με γνώριζαν εμένα, [...] και το κάνω έτσι αυτό και [...] να μιλάει [...] σε μία διάλεκτο, [...] Ήταν και η μετάφραση που με βοήθησε του [σπουδαίος δραματουργός] [...] [...] ένας άλλος ρόλος που με εξιτάρισε και είχα πολύ μεγάλη δυσκολία ήτανε ο [ρόλος] στην [χαρακτηριστική παράσταση]. [...] αυτόν τον ρόλο κόλλησα, αλλά τον βρήκα στο τέλος, δηλαδή τον βρήκα, μη νομίζεις, στη γενική δοκιμή τον βρήκα τον ρόλο. [...] Κάνουμε λοιπόν μετά τον [χαρακτηριστική παράσταση] του Μολιέρου με τον [σκηνοθέτης] και κάνω τον [ρόλος]. [...] Είναι περιέργος ρόλος, [...] ήταν ένας άνθρωπος που με δυσκόλεψε πάρα πολύ.

Ε: Σε ποιο επίπεδο σε δυσκόλεψαν; Τι ήταν αυτό;

Σ6: Να βρω τους χαρακτήρες τους.

Ε: Υπήρχανε δηλαδή στοιχεία μέσα που ήταν αντίθετα σε σένα;

Σ6: Ήτανε όχι, ναι, σίγουρα [...] υπαρξιακά [...] πώς κοντρολάρει αυτός, ας πούμε, ο μεν [ρόλος] κουμαντάρει όλο το σύστημα [...] όλους [...] και ο άλλος [...] πάει και πιάνει τον αδερφό του, τον [ρόλος], τον πείθει να πάει. Λέει, τι είναι αυτά ρε που κάνεις; Θα τη σφάξεις, δεν υπάρχει περίπτωση. Α, του λέει αυτό το πράγμα, δηλαδή το πάει, το αλλάζει, τα μυαλά αλλάζει η τραγωδία. Και εγώ προσπαθούσα να βρω αυτό το σημείο, αυτό το σημείο ήταν το τραγικό. Λέω, άμα δεν το βρεις αυτό [...] Θέλω να πω ότι υπάρχουν δυσκολίες πολλές.

Ε: Το κοινό ουσιαστικά που έχουν αυτοί οι ρόλοι είναι αυτό, η επιβολή. Είναι κάτι που είναι αντίθετο από σένα.

Σ6: Κοίταξε, να σου πω κάτι, απ' ότι έχω καταλάβει, ναι, αλλά το θέμα να υποβάλλεις, ας πούμε, το κοινό είναι θέμα ικανοτήτων. [...] Εγώ έχω αυτή την αμεσότητα, την έχω δηλαδή απ' τη φύση μου, την έχω και την ενέργεια, την οπτικότητα [sic] και τη διαδραστικότητα του ρόλου. Εγώ καταρχήν τους ρόλους τους βρίσκω απ' την κίνηση, [...]. Και δεύτερον, δεν διαβάζω το κείμενο, αλλά είμαι οπτικός τύπος. Ναι, βλέπω στην τάδε σελίδα ο [ρόλος] λέει αυτά. Α, μάλιστα, διαβάζω [...]

Ε: Και σηκώνεσαι.

Σ6: Ναι, και σηκώνεσαι [ξεκινάς δηλαδή να κάνεις δοκιμές, να δρας]. Του βλέπω όμως, του λέω [του σκηνοθέτη], [...] στην πρόβα, πες μου το ρήμα να υποστηρίξω. Α, εντάξει, και σου λέω όλη τη φράση, από το οπτικό όμως [...] Ναι, σωματικά πάντα.

Ε: Η σκηνική σύνθεση επιδρά πάνω σου με κάποιο τρόπο; Κοστούμια, μακιγιάζ, σκηνικά...

Σ6: Κοστούμι, καταρχήν, πρέπει ο ηθοποιός να το φοράει και να μην τον φοράει το κοστούμι. Πρέπει ο ηθοποιός να φοράει το κοστούμι και όχι το κοστούμι τον ηθοποιό. Γιατί υπήρχανε, δηλαδή, είχαμε μία σύγκρουση με τον [σπουδαίος σκηνογράφος], τον οποίο λατρεύω [...] έκανα τον [ρόλος] [...] και με πιάνουν, ας πούμε [...] οι Τρώες [...] Στρατιωτικά το παίζανε αυτό σε κάτι πατάρια [...] Ένας ρόλος πολύ, πάρα πολύ δύσκολος - κι εμένα μ' άρεσε πάρα πολύ όμως - και έλεγα εγώ να κατεβαίνω από κει [...] όχι, μου λέει ο [σκηνογράφος], [...] Του λέω, σε παρακαλώ, άστο, άστο. [...] τον έπεισε ο [σκηνοθέτης] και το άφησε. Κάνουμε μετά μία παράσταση που είχε [...] ένα έργο πολύ δύσκολο, [...] και έχω εκεί πάλι τέσσερις ρόλους σε τέσσερις διαφορετικές εποχές και είναι μία μάσκα για το κοστούμι, [...] και με κόβει. Του λέω, «με κόβει η μάσκα, δεν μπορώ να τη βάλω» [...] «Όχι, όχι», λέει, «μεγάλε, βάλε τη μάσκα». [...] λέω, «σας είπα, με ενοχλεί, πρέπει να βρω μία λύση, με ενοχλεί» και κατεβαίνω [από την πρόβα] και είναι όλο αίματα. [...]

Ε: Να πιάσουμε λίγο το θέμα της επιτυχίας και της αποτυχίας. Πώς το αντιλαμβάνεσαι αυτό στο θέατρο;

Σ6: Κοίταξε, από την αποτυχία μαθαίνεις. [...] μαθαίνεις να μην ξανακάνεις, [...] τουλάχιστον πολλά λάθη ή τουλάχιστον να μην επαναλάβεις τα λάθη ή τουλάχιστον [...] να συνειδητοποιήσεις ότι αυτό που κάνεις είναι κακό ή καλό [...] Αλλά από την επιτυχία, άμα την καβαλήσεις, έχεις χάσει το παιχνίδι. Η επιτυχία είναι, το χειρότερο που θα μπορούσε να κάνει, [...] ότι έχει καβαλήσει το καλάμι, ας πούμε, [...] Και υπάρχει παράδειγμα ηθοποιού - δεν θέλω να πω ονόματα - πολύ γνωστού ηθοποιού, κωμικού, ο οποίος νόμιζε ότι έχει τα πάντα, ξέρεις [...] Η επιτυχία [...] θαμπώνει. [...] αν δεν έχεις καλλιεργηθεί από μέσα σου και καταλάβεις τις δυνατότητες - δεν μπορώ να τα λύσω όλα εγώ, ούτε ο ικανότερος των ικανών είμαι για να κάνω αυτό πάντα. Θα

το κάνω σε ένα βαθμό, μπορεί να υπάρχει άλλος καλύτερος, μπορεί να το πάρει καλύτερα ή τουλάχιστον να έχει μία άλλη άποψη. Όταν λες, εγώ είμαι το παν και καθαρίζω και κάνω [...] δεν μπορεί να προχωρήσει το θέατρο έτσι.

Ε: Άρα εσύ θεωρείς ότι η αποτυχία και η επιτυχία είναι προσωπική υπόθεση; Γιατί μου είπες πριν ότι αν είναι αποτυχία, είναι προσωπική.

Σ6: Πρώτα είναι προσωπική υπόθεση γιατί εσύ τον κάνεις το ρόλο, δεν τον κάνει ο γείτονας. Εσύ θα συγκριθείς, εσύ θα κριθείς, εσύ θα υποστείς τις συνέπειες, [...] εσύ θα πάρεις τη μούντζα. Είναι προσωπικό αυτό. Και το σύνολο, η ομάδα, η παράσταση, η παραγωγή, αυτό πρέπει να ενταχθεί μέσα [...] σε σύνολο σκηνοθετικά. [...] εκεί αρχίζει άλλο παραμύθι. Άλλο σκηνοθέτης, άλλο ηθοποιός, δεν έχει καμία σχέση. Ο σκηνοθέτης συνθέτει [...] Αυτός που θα το κάνει, [...] είναι ο ηθοποιός που θα λάμψει.

[Αναφέρει ένα παράδειγμα] Αυτό το έργο, βέβαια, έκανε τεράστια επιτυχία στη Μόσχα, με τον τρόπο που θέλανε αυτοί, του καθεστώτος, καθεστωτικό. Εγώ το 'κανα αντικαθεστωτικό. [...] εναντίον του καθεστώτος. [...] κοντραρίστηκα με το κείμενο και με το καθεστώς το πολιτικό. Το άλλαξα εγώ. Λέω «άμα θες να το κάνουμε έτσι» [...] Και του λέω, έτσι, και «πώς σας φάνηκε;» [...] Δεν ήταν εύκολο, [...] να το κάνουμε. [...] Αυτό ήταν ένα, απ' τους σταθμούς, ας πούμε, [...] δεν το 'χω πει ποτέ. [...] δεν το 'χω πει σε συνέντευξη. Αυτό, γύρισε ανάποδα, ας πούμε, [...].

Ε: Μπορείς να ανακαλέσεις μία στιγμή στην καριέρα σου -ατυχή ή τυχερή-, που η ανταπόκριση ή η απόρριψη του κοινού λειτούργησε ως εσωτερικό γεγονός για σένα;

Σ6: Ναι, για να είμαι ειλικρινής, δεν ένιωσα απόρριψη. Δεν είναι εγωιστικό αυτό που λέω, αλλά απόρριψη δεν ένιωσα. Αντίθετα, ένιωσα [...] υποστήριξη και [...] επιβράβευση [...] σε πολλά έργα. Απόρριψη δεν την έχω νιώσει σκηνικά. Εγώ σκεφτόμουν τον εαυτό μου ότι μήπως δεν είμαι καλός, όχι το κοινό.

Ε: Το κοινό σε έχει αγκαλιάσει; Τέτοιο αγκάλιασμα που να σου έδωσε κάτι μέσα σου;

Σ6: Ναι, δηλαδή ότι έπαιζα αυτή την ιστορική παράσταση δύο χρόνια του [συγγραφέας] και μου λέγανε, «σας παρακαλώ, πέστε μου μια φράση» μετά, όταν τελείωνε η παράσταση και με πιάνανε στον δρόμο [...] Δηλαδή ένας λόγος, ένα κείμενο, μία εποχή που σε πάει, ρε παιδί μου, αγαλλιάζει η ψυχή σου, πώς να πω, και εγώ ο ίδιος το ευχαριστιόμουν. [...] για να δεις πόσο πέτυχε αυτή η παράσταση, πόσο πέτυχε. [αναφέρει εκτενέστατα παραδείγματα παραστάσεων που πήγαν εμπορικά ανέλπιστα καλά] Περιμένει αυτός [ο θεατρώνης] την παράσταση και αρχίζει και γίνεται... Κόσμος, ένας πίσω από τον άλλον, ουρά. [...] Δεν ήξερε τι να κάνει απ' τον κόσμο, πού να τους βάλει. [...] Και αυτό το βίωσα με μεγάλη επιτυχία, τεράστια.

Ε: Όλο αυτό προφανώς έχει συμβεί και με άλλες παραστάσεις, υποθέτω, γιατί είναι μακρά η πορεία σου. Θέλω να εστιάσω στο κατά πόσο τελικά αυτή η επιτυχία, γιατί λες αποτυχίες, εντάξει, δεν έχεις βιώσει. Η επιτυχία σου έχει δημιουργήσει όμως ανασφάλεια αν θα ξαναυπάρξει αυτή η επιτυχία;

Σ6: Όχι, μου είχε δημιουργήσει μία ανασφάλεια. «Πού να ξαναβρείς τώρα;» λέω εγώ. Κι όμως, το ένα φέρνει το άλλο. Γιατί είσαι τόσο γεμάτος μέσα σου από αυτό που έχεις κάνει και λες, δεν μου επιτρέπεται τώρα να κάνω μια άλλη μ-----.

Ε: Άρα νιώθεις αυτό το χρέος απέναντι στο κοινό.

Σ6: Ναι, μετά να σου πω κάτι; Μετά τη [έργο] κάναμε [έργο] με τη [στιχουργός]. Πήγε καλά την πρώτη φορά. [Μετά] [...] χάλασε και δεν πήγε καλά. Μπήκα μέσα 17 εκατομμύρια [...] δραχμές. [...] Υπάρχουν κι αυτά. [...] άλλο ρεκόρ, ας πούμε, τέτοιο είναι το [έργο] [...] Μας δώσανε 25 μέρες και έσπασε ταμεία και το πήρε ο [επιχειρηματίας] απ' τη Σταυρούπολη και το πήγε [...] στην Καμάρα, [...] και μας πήγε εκεί να το παίζουμε. Δηλαδή κάναμε εσωτερική μετανάστευση απ' την πολλή επιτυχία [...] Απίστευτο αυτό. Δεν έχει ξαναγίνει στο θέατρο. [...] δηλαδή είναι πράγματα φοβερά. [...] Δηλαδή τα σκέφτεσαι και λες, πω [...] τέλος πάντων, θα ξανάρθουνε. Αυτό σκέφτεσαι. Δεν ξέρω αν θα ξανάρθουν [...] εννοώ έτσι το σκέφτεσαι. Άμα κάτσεις και τη βλέπεις τη ζωή να φεύγει, τό 'χασες το παιχνίδι. Άμα δεν ακολουθείς τη ζωή [...] πέρασε [...].

Ε: Σου 'χει τύχει να δουλέψεις σε αυταρχικό περιβάλλον ή σε εχθρικό; Έτσι να υπάρχει κακό κλίμα και κατά πόσο αυτό...

Σ6: Δεν μου έχει τύχει.

Ε: Δεν σου έχει τύχει; Καλό είναι αυτό.

Σ6: Είναι πολύ καλό να σου πω γιατί. Γιατί εγώ θέλω να πηγαίνω στην πρόβα με χαρά. [...] Δηλαδή μπορεί επιμέρους να μην είναι καλά. Μία παράσταση, ας πούμε, [την αναφέρει] [...] δεν μου πολυάρεσε, αλλά εγώ, το δικό μου το μέρος, μου άρεσε πάρα πολύ. Αυτό που έκανα εγώ, δηλαδή.

Ε: Παρόλα αυτά νιώθεις ότι θα μπορούσες να πάρεις στοιχεία ακόμα και από κει να μάθεις πράγματα, ας πούμε.

Σ6: Ξέρεις, κυρίως στην τηλεόραση και στο σινεμά τα πράγματα είναι εχθρικά για τους ηθοποιούς. Εκεί συναντάς δυσκολίες. Εγώ τουλάχιστον στο θέατρο δεν συνάντησα δυσκολίες. Δηλαδή αποχωρούσα.

Ε: Όταν ολοκληρώνεται μία δουλειά, μία παράσταση, ένας ρόλος, μια παραγωγή θεατρική, περνάς από κάποια διαδικασία αναστοχασμού για όλη αυτή την πορεία που είχε; Όχι για όλη την πορεία, για την πορεία της παράστασης.

Σ6: Κοίταξε, πιστεύω ότι ο ηθοποιός πρέπει να μετέχει στην κατασκευή σκηνικών και κοστούμιών. Εγώ το πιστεύω αυτό. Όχι να κάνει τη ράφτρα - να μιλήσει, να πει «εγώ πώς το σκέφτομαι», [...] οπότε περνάς από μια διαδικασία έτσι. Η διαδικασία [...] περνάει και στην παραγωγή. Και επειδή έχω κάνει και σκηνοθεσίες και δικές μου παραγωγές, [...] μέχρι έχω καθαρίσει θέατρο, έχω σκάψει, έχω κατεβάσει, τραβήξει καλώδια, έχω ανεβεί στους φωτισμούς επάνω, [...], αυτά πρέπει να τα ξέρεις, να τα πιάνεις, [...] γιατί εγώ, όπως σου είπα, από την κίνηση βγάζω τον ρόλο και απ' την εικόνα και μετά αρχίζω να μπω στο χαρακτήρα. [...] το θέμα είναι να το πιάσεις το κομμάτι σωστά. Εγώ έτσι το βρίσκω ότι είναι σωστό.

Ε: Αυτό έχει να κάνει βέβαια και με τον άνθρωπο και με το μαθησιακό στυλ που λέμε. Αυτή όλη δηλαδή η διαδικασία γίνεται για σένα σε όλη τη διάρκεια, απ' ότι μου λες.

Σ6: Ξεκινάει από πριν την παράσταση. Ναι, κοίτα, εγώ κατεβαίνω, ας πούμε, όταν δεν έχω πρόβα να δω ένα σκηνικό πώς γίνεται. [...] καλά, στα δικά μου έργα είμαι κατά πάνω, αλλά και στην [πρωταγωνίστρια] που ήμασταν, ας πούμε, έλεγα «πώς το κάνουν εκεί οι [σκηνογράφοι] για να δούμε;» Έρχομαι, πηγαίνω πιο νωρίς στην πρόβα. [...] Ξέρω τους όρους [...] τους θεατρικούς. [...] Όταν και όσον αφορά τον ρόλο σου,

αποκλειστικά, κοίτα, μπαίνεις στον κόσμο, μπαίνεις στο κλίμα μέσα. Δηλαδή, ακόμη και ένα ριντό να τραβήξεις, είσαι μέσα στην παράσταση, συμμετέχεις. Και εγώ [...] Είμαι πολύ της συμμετοχής. [...] Πέφτεις με τα μούτρα, ρε παιδί μου. Πώς είναι να είσαι ερωτευμένος; Γιατί ο έρωτας είναι ένα αναρχικό συναίσθημα, δεν υπάρχει πιο αναρχικό πράγμα από τον έρωτα. Σε έχω, σε ερωτεύομαι. [...] Δεν υπάρχει τίποτα. Ναι, τίποτα άλλο. [...]

Ε: Υπήρξε ποτέ κάποια εμπειρία σε όλη σου την πορεία στο θέατρο που να σε κλόνισε ή να σε αποσταθεροποίησε σε τέτοιο βαθμό που να νιώθεις ότι αμφισβήτησες αυτά που γνώριζες, τις προηγούμενες πεποιθήσεις σου, τις προηγούμενες βεβαιότητες που είχες σαν άνθρωπος; Να συνέβη κάτι τόσο συγκλονιστικό που να σε μετακίνησε από αυτό που νιώθεις ότι ήταν η ταυτότητά σου.

Σ6: Η ταυτότητα, η δική μου, ή η ταυτότητα που μου δώσανε;

Ε: Η δική σου. Αυτό που εσύ νιώθεις, ότι εγώ είμαι αυτός, έχω αυτή την ηθική, αυτές τις αξίες, αυτές τις αρχές.

Σ6: [...] Αυτό που πραγματικά με συγκλόνισε ήταν ο θάνατος του [σκηνοθέτης-δάσκαλος]. Ναι, με τον [όνομα] [...] ήμασταν πολύ δεμένοι. Ας πούμε, στεναχωρήθηκα πάρα πολύ. [...] Τέλος πάντων, αυτό είναι ένα γεγονός. Να μην το κάνουμε τώρα, γιατί συγκινούμαι κιόλας με αυτό.

Ε: Το καταλαβαίνω. Είναι άνθρωποι οι οποίοι επιδρούν πάνω μας...

Σ6: [περιγράφει το ξεκίνημα μαζί του και το όραμα του δασκάλου ως καλλιτέχνη] Ναι, εγώ είμαι ιδρυτικό στέλεχος. Οι άλλοι ήρθανε μετά. [...] Έτσι ξεκίνησε, αλλά είχε leader, είχε οδηγό. [...] Αλλά δεν πιστεύω σε ομάδες. [...] εγώ πιστεύω στις ομάδες που ο ένας θα πάρει μια απόφαση. [...] Κάποιος πρέπει να βγει μπροστά του. [...] να αναλάβει τα ηνία.

Ε: Χρειάστηκε ποτέ να επανεξετάσεις τι είναι σωστό ή αποδεκτό στο θέατρο - και στη ζωή και στο θέατρο;

Σ6: Στη ζωή έχουμε κάνει κάποιες πράξεις οι οποίες δεν θέλω να πω, δεν δικαιολογούνται να γίνονται και μετανιώνεις. Εγώ μετανιώνω για πολλές πράξεις. Εγώ δεν πιστεύω σε αυτούς που λένε: «Το ίδιο θα 'κανα, οπωσδήποτε». Όχι, έχω μετανιώσει πάρα πολύ για πράγματα που έχω κάνει. Παραδέχομαι ότι έχω κάνει λάθος. Ε, στο θέατρο παραδέχομαι ότι έκανα λάθος σε κάποιες επιλογές μου. Γελάστηκα σε δουλειές, κάποιες δουλειές, κάποιες δεν τις απέρριψα στο θέατρο. Ναι, στο σινεμά και στην τηλεόραση τις απέρριψα. Δεν πήγαίνα, ας πούμε. Δεν, δεν είμαι εγώ, δεν είμαι τηλεοπτικός. Δεν έχω κάνει πολλή τηλεόραση. [...] πάω πιο πολύ το θέατρο. Μέσω του θεάτρου, δηλαδή, είναι η επικοινωνία μου πιο άμεση με τον κόσμο παρά με την τηλεόραση.

Ε: Νιώθεις ότι στο σύνολο η θεατρική εμπειρία σε έχει μετασχηματίσει σαν άνθρωπο;

Σ6: Βέβαια. [...] Με έχει βοηθήσει. [...] μου έχει δώσει ελπίδα και μου έχει διώξει τον φόβο. Γιατί ο φόβος σκοτώνει την ελπίδα. [...] Αυτό το έχω μάθει στο θέατρο. Επίσης, έχω μάθει στο θέατρο ότι στην τέχνη και στην ιστορία το αποτέλεσμα μετράει. Μεγάλες κουβέντες που λένε.

Λέμε τώρα, ας πούμε, μαθαίνω εγώ απ' τα παιδιά. [...] Και από σένα μαθαίνω στη σκηνή. [...]

Πρόσθετη ενδιαφέρουσα συζήτηση:

Σ6: Δεν θυμάμαι ποιο [βιβλίο] ήταν. Γιατί εγώ [...] είμαι και πολύ διαβασμένος. Δηλαδή, για να καταλάβεις - αυτό δεν τό 'παμε [...] - επειδή δεν είχα και πολύ μεγάλη οικονομική άνεση στο σπίτι μου, [...] πώς διάβαζα θέατρο; Είχα τη δανειστική βιβλιοθήκη της [οργανισμός σε μεγάλη πόλη] και εκεί μου δίνανε μόνο ένα βιβλίο την εβδομάδα. Πήγαινα, δηλαδή, με έγραφε. Πάρε, ας πούμε, *Πλούτος*. Μάλιστα, σε χρεώνουμε, φέρτε ένα εδώ, πάρτε άλλο. [...] Και άνοιξα κάρτα για τον αδελφό μου, κάρτα για την μάνα μου, κάρτα για τον πατέρα μου και κάρτα δική μου.

Ε: Για να παίρνεις τέσσερα βιβλία!

Σ6: Όχι, πέντε βιβλία - και ένα απ' την άλλη, τη δανειστική που πήρα - [και από] την βιβλιοθήκη την κανονική, έξι. Και είχα έξι βιβλία την εβδομάδα. Ξέρεις τι είχα;

Ε: Άμα θέλει ο άνθρωπος...

Σ6: Έτσι έχουμε και το παγκόσμιο θέατρο. Δηλαδή, τι είναι το παγκόσμιο θέατρο για μένα; Δεν είναι όλοι οι αρχαίοι, τα βιβλία αυτά, Μολιέρος, Ευριπίδης, Λόπε ντε Βέγκα - μεγάλος συγγραφέας, - Καλντερόν ντε λα Μπάρκα, πάμε Ρώσοι επάνω, Τσέχωφ κ.τ.λ. Αυτά ξέρω να παίζω και να κάνω καλύτερα. Αυτό είναι μες στο θέατρο. [...] μετά θα πεις *Οι καρέκλες* του Ιονέσκο. [...] Άλλο πράγμα. [...] Και αυτό λέω στα παιδιά. [...] Πες μου τώρα εσύ [...] Μία άποψη. Αυτό που έγινε, το 'χει κάνει μετά, πολύ μετέπειτα, ο Φρόιντ, τον Οιδίποδα Τυραννο [...] Δεν υπάρχει άντρας που να μην έχει ερωτευθεί σεξουαλικά τη μητέρα του. [...] όχι ερωτικά, σεξουαλικά. [...] Δηλαδή, τώρα λέει, τα αναλύει ο Φρόιντ και λέει: «Καλά, μάγκα, τι έχει πει ο Ευριπίδης». [...] Ποιο Αριστοφάνη; Όλα έχουν ειπωθεί. Ναι, πριν καν υπάρξει η ιδέα μας.

Παράρτημα 2 Οδηγός Συνέντευξης

Εισαγωγικές Ερωτήσεις

1. Πριν περάσουμε στα πιο ειδικά θέματα, θέλω να κάνουμε μια αναδρομή στο παρελθόν: πώς γεννήθηκε η επιθυμία/η ανάγκη να ασχοληθείτε με το θέατρο;
2. Έκτοτε, ποια πορεία ακολουθήσατε για να το επιτύχετε;
3. Μετά την ολοκλήρωση των τυπικών σπουδών υποκριτικής και αφού βγήκατε στο επάγγελμα, νιώσατε ότι είναι απαραίτητο να συνεχίσετε με κάποιον τρόπο την εκπαίδευσή σας; Με ποιον τρόπο έγινε αυτό;

Αξονας Α: Η Επαγγελματική Θεατρική Πορεία ως Διαδικασία Μάθησης

(Στόχος: χαρτογράφηση νοηματοδότησης της διά βίου μάθησης και προδιάθεση για αναστοχασμό.)

1. Πώς αντιλαμβάνεστε την επαγγελματική σας πορεία στο θέατρο από μαθησιακής πλευράς; Θα τη χαρακτηρίζατε ως διαδικασία διαρκούς μάθησης;
2. Ποιες εμπειρίες θεωρείτε ότι καθόρισαν τον τρόπο που εργάζεστε ως ηθοποιός;
3. Υπάρχουν πράγματα που «ξέρατε» ή εφαρμόζατε και χρειάστηκε στην πορεία να τα «ξε-μάθετε» ή να τα απορρίψετε; Γιατί συνέβη αυτό;
4. Νιώθετε ότι η μαθησιακή διαδικασία συνεχίζεται ακόμα και τώρα ή έχει πάρει άλλη μορφή;

Αξονας Β: Η Αισθητική εμπειρία ως πυροδοτικός παράγοντας μετασχηματισμού

(Στόχος: διερεύνηση της αισθητικής εμπειρίας ως εν δυνάμει «αποπροσανατολιστικού διλήμματος».)

1. Πώς έχει επηρεάσει η επαφή σας με τα σπουδαία δραματικά κείμενα τον τρόπο που σκέφτεστε ή αντιλαμβάνεστε τον κόσμο;
2. Υπήρξε κείμενο που σας έφερε αντιμέτωπο/η με δύσκολα υπαρξιακά ή ηθικά ερωτήματα; Που σας έκανε να αναρωτηθείτε για τις δικές σας αξίες; Πώς βιώσατε αυτή την εμπειρία;
3. Υπήρξε κάποιος ρόλος που ενσαρκώσατε που σας μετακίνησε ως άνθρωπο από το σημείο που βρισκόσασταν, προκαλώντας εσωτερική σύγκρουση ή αναστάτωση; Τι ακριβώς συνέβη;
4. Με ποιον τρόπο η σκηνική σύνθεση (μουσική, φωτισμός, σκηνογραφία, ενδυματολογία, κ.τ.λ.) συμβάλει στη δική σας εσωτερική διεργασία; Έχει επιδράσει ποτέ σε εσάς με τον ίδιο τρόπο που το πετυχαίνει η ενασχόληση με ένα κείμενο ή έναν ρόλο; (π.χ. το σωματικό θέατρο, σκηνική σύνθεση σε έργα εποχής, κ.τ.λ.).

Αξονας Γ: Επιτυχία–αποτυχία και απόρριψη ως κρίσιμες μαθησιακές εμπειρίες

(Στόχος: εντοπισμός κρίσιμων γεγονότων που ενεργοποιούν μετασχηματιστικές διεργασίες.)

1. Μπορείτε να ανακαλέσετε μια εμπειρία αποτυχίας που σας συγκλόνισε; Τι αλλαγές έφερε μετά (στον τρόπο δουλειάς, στην αυτοεικόνα, στις επιλογές σας);
2. Θυμάστε μια εμπειρία επιτυχίας που σας “αποσταθεροποίησε” σε βαθμό που να αναθεωρήσετε τις πεποιθήσεις σας ή την ταυτότητά σας;

3. Μπορείτε να περιγράψετε μια στιγμή όπου η ανταπόκριση ή η απόρριψη του κοινού λειτούργησε ως ισχυρό εσωτερικό γεγονός για εσάς;

Άξονας Δ: Ο επαγγελματικός χώρος ως μαθησιακό περιβάλλον – συνθήκες μετασχηματισμού

(Στόχος: σύνδεση περιβάλλοντος και μετασχηματιστικής δυναμικής.)

1. Υπό ποιες επαγγελματικές συνθήκες νιώθετε ψυχολογική ασφάλεια προκειμένου να εξελιχθείτε, να μάθετε και να ρισκάρτε καλλιτεχνικά;
2. Έχει τύχει να εργαστείτε σε εχθρικό ή αυταρχικό περιβάλλον (ασφάλεια vs αυταρχισμός, σχέσεις κύρους/ εξουσίας); Αναστοχαζόμενοι αυτή τη στιγμή, ποιο ήταν το μαθησιακό σας κέρδος ως ηθοποιός από αυτή την εμπειρία;
3. Θεωρείτε ότι μπορεί να υπάρξει ατομικός μετασχηματισμός (αλλαγή ως ατόμου) ακόμη κι όταν οι συνθήκες είναι επισφαλείς ή εχθρικές; Πώς το εξηγείτε από τη δική σας εμπειρία;

Άξονας Ε: Κριτικός αναστοχασμός, αναδόμηση ταυτότητας και μετασχηματισμός

(Στόχος: διερεύνηση της φάσης κριτικής αποτίμησης των νοηματοδοτικών σχημάτων, τεκμηρίωση αναδόμησης νοημάτων και ταυτότητας.)

1. Α) Όταν ολοκληρώνεται μια παράσταση και συνεπώς ένας ρόλος για εσάς, ακολουθείτε κάποια διαδικασία αναστοχασμού; Σκέφτεστε τι μάθατε από αυτό; Β) Αυτή η αναστοχαστική διαδικασία γίνεται μόνο στο τέλος ή και κατά τη διάρκεια της παραγωγής (διαμορφωτική αυτοαξιολόγηση);
2. Υπήρξε εμπειρία στο θέατρο που σας κλόνισε ή σας αποσταθεροποίησε σε τέτοιο βαθμό που να αμφισβητήσετε προηγούμενες βεβαιότητές σας; Πώς επεξεργαστήκατε εσωτερικά αυτό που συνέβη;
3. Χρειάστηκε ποτέ να επανεξετάσετε τι θεωρείτε «σωστό» ή «αποδεκτό» στον χώρο του θεάτρου; Πώς οδηγηθήκατε σε αυτή την επανεκτίμηση;
4. Νιώθετε ότι η θεατρική εμπειρία στο σύνολό της έχει μετασχηματίσει την ταυτότητά σας ως ανθρώπου;

Ερωτήσεις Κλεισίματος (Σύνθεση)

1. Αναστοχαζόμενος/η όλη σας την επαγγελματική πορεία, τι σημαίνει τελικά για εσάς η λέξη "μάθηση" μέσα από το θέατρο;
2. Υπάρχει κάτι που δεν σας ρώτησα και θεωρείτε κρίσιμο να αναφέρετε για τη μαθησιακή σας πορεία;

Παράρτημα 3 Ερωτηματολόγιο

Οδηγίες προς συμμετέχοντες/ουσες (ηλεκτρονική διανομή)

Αγαπητές/οί Ηθοποιοί,

Ονομάζομαι Στέλλα Κωστοπούλου, είμαι Θεατρολόγος και Ηθοποιός και αυτή την περίοδο εκπονώ τη Διπλωματική μου Διατριβή στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών "Εκπαίδευση Ενηλίκων" του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου, με θέμα: «Η Επαγγελματική Πορεία των Ηθοποιών ως Διαδικασία Διά Βίου και Μετασχηματίζουσας Μάθησης μέσω της Αισθητικής Εμπειρίας» και επιβλέπουσα Καθηγήτρια την Κατερίνα Κεδράκα. Το παρόν ερωτηματολόγιο εντάσσεται στην έρευνα που εκπονείται στα πλαίσια της εν λόγω διατριβής.

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να διερευνήσει αν και με ποιον τρόπο οι επαγγελματίες ηθοποιοί αντιλαμβάνονται και βιώνουν την επαγγελματική τους πορεία ως μια διά βίου μαθησιακή διαδικασία και κατά πόσο η επαφή τους με την τέχνη του θεάτρου δύναται να επιφέρει τον μετασχηματισμό τους ως ατόμων.

Το ερωτηματολόγιο απευθύνεται μόνο σε επαγγελματίες ηθοποιούς.

Η συμμετοχή σας είναι εθελοντική, ανώνυμη και εμπιστευτική. Η συμπλήρωση του ερωτηματολογίου διασφαλίζει τη συγκατάθεσή σας για τη χρήση των απαντήσεών σας στην έρευνα. Ο χρόνος που απαιτείται για τη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου είναι 4-8 λεπτά.

Για οποιαδήποτε διευκρίνιση, παρατηρήσεις ή προτάσεις σχετικά με την έρευνα, μπορείτε να επικοινωνήσετε με την ερευνήτρια στη διεύθυνση:
 kostopoulou_stella@yahoo.gr

Σας ευχαριστώ εκ των προτέρων.

Με εκτίμηση,

Στέλλα Κωστοπούλου

Ενότητα Α: Δημογραφικά στοιχεία

Φύλο: ☐ Άντρας ☐ Γυναίκα ☐ Δεν επιθυμώ να απαντήσω

Ηλικιακή ομάδα: ☐ 18–29 ☐ 30–39 ☐ 40–49 ☐ 50–59 ☐ 60–69 ☐ 70–79 ☐ 80+

Βασική εκπαίδευση: ☐ Δημοτικό ☐ Γυμνάσιο ☐ Λύκειο ☐ Τριτοβάθμια εκπαίδευση
☐ Μεταπτυχιακό ☐ Διδακτορικό ☐ Άλλο: _____

Θεατρική εκπαίδευση (πολλαπλές επιλογές): ☐ Κρατική Δραματική Σχολή ☐ Ιδιωτική Δραματική Σχολή ☐ Πανεπιστημιακές Θεατρικές Σπουδές ☐ Σπουδές στο εξωτερικό
☐ Άλλο: _____

Κύριο πεδίο απασχόλησης (πολλαπλές επιλογές): ☐ Θέατρο ☐ Τηλεόραση ☐ Κινηματογράφος ☐ Μεταγλωττίσεις/Εκφωνήσεις ☐ Εκπαίδευση/διδασκαλία ☐ Άλλο: _____

Έτη επαγγελματικής εμπειρίας ως ηθοποιός: ☐ 0–5 ☐ 6–10 ☐ 11–15 ☐ 16–20 ☐ 21+

Ενότητα Β: Ερωτήσεις

Μία επιλογή ανά δήλωση, όπου 1 = Διαφωνώ απόλυτα, 2 = Μάλλον διαφωνώ, 3 = Δεν έχω άποψη, 4 = Μάλλον συμφωνώ, 5 = Συμφωνώ απόλυτα

Διά Βίου Μάθηση και Επαγγελματική Πορεία

1. Θεωρώ ότι η επαγγελματική μου πορεία ως ηθοποιός είναι μια συνεχής μαθησιακή διαδικασία.
2. Πιστεύω ότι μαθαίνω ουσιαστικά μέσα από κάθε νέα παραγωγή και κάθε συνεργασία.
3. Μετά από ρόλους ή παραστάσεις, αναστοχάζομαι συστηματικά τι έμαθα/άλλαξα.

Αισθητική εμπειρία

1. Η επαφή με σημαντικά δραματικά κείμενα έχει επηρεάσει βαθιά τον τρόπο που σκέφτομαι και βλέπω τον κόσμο.
2. Υπάρχουν θεατρικοί χαρακτήρες και κείμενα που διάβασα που με έφεραν αντιμέτωπο/η με δύσκολα υπαρξιακά ή ηθικά ερωτήματα.
3. Υπάρχουν ρόλοι που έπαιξα που με έφεραν αντιμέτωπο/η με δύσκολα υπαρξιακά ή ηθικά ερωτήματα.
4. Η σκηνική σύνθεση (μουσική, φωτισμός, σκηνογραφία, ενδυματολογία κ.λπ.) επηρεάζει ουσιαστικά τη δική μου μαθησιακή εμπειρία ως ηθοποιού.
5. Η σχέση με το κοινό (ανταπόκριση/σιωπή/αποδοχή/απόρριψη) λειτουργεί για μένα ως ισχυρό μαθησιακό γεγονός.

Μετασχηματιστική μάθηση (αλλαγές στάσεων/ ταυτότητας/ νοημάτων)

1. Έχω βιώσει εμπειρίες στο θέατρο που άλλαξαν σημαντικά τον τρόπο που αντιλαμβάνομαι τον εαυτό μου.
2. Έχω αλλάξει επαγγελματικές στάσεις/πρακτικές ύστερα από κρίσιμες εμπειρίες (π.χ. πρόβες, συγκρούσεις, σχόλια, κριτικές).
3. Κάποια στιγμή στην πορεία μου χρειάστηκε να αναθεωρήσω βαθιά «τι θεωρώ σωστό/αποδεκτό» στο επάγγελμα.

Η επιτυχία–αποτυχία ως μαθησιακό γεγονός

1. Η αποτυχία (ή ο φόβος της) έχει επηρεάσει ουσιαστικά τον τρόπο που εργάζομαι ως ηθοποιός.
2. Μια έντονη εμπειρία αποτυχίας μπορεί να οδηγήσει σε βαθιά αλλαγή/ωρίμανση.
3. Η επιτυχία μπορεί να προκαλέσει αναθεώρηση (π.χ. προσδοκιών, ορίων, ταυτότητας).
4. Η απόρριψη μπορεί να προκαλέσει βαθιά κρίση στην ταυτότητά μου ως ηθοποιού αλλά και ως ανθρώπου.

Ο επαγγελματικός χώρος ως μαθησιακό περιβάλλον (ασφάλεια/ αυταρχισμός/ σχέσεις)

1. Όταν αισθάνομαι ψυχολογική ασφάλεια στην ομάδα, ρισκάρω περισσότερο δημιουργικά.
2. Σε αυταρχικά ή εχθρικά περιβάλλοντα, η μάθησή μου ως ηθοποιού περιορίζεται.

3. Νιώθω ότι η εργασία μου μέσα σε δύσκολα ή μη υποστηρικτικά περιβάλλοντα ήταν ένα σημαντικό μαθησιακό γεγονός για μένα ως άνθρωπο συνολικά.

Ανοιχτές ερωτήσεις

Αναπτύξτε ελεύθερα, αν επιθυμείτε.

1. Αναφέρετε ένα παράδειγμα ρόλου/έργου/παράστασης που σας επηρέασε βαθιά και γιατί.
2. Τι σημαίνει για εσάς «μάθηση» μέσα από την εμπλοκή σας με το θέατρο και την υποκριτική;

Σας ευχαριστώ πολύ για τη συμμετοχή σας!

Η συλλογή των δεδομένων θα ολοκληρωθεί στις 10 Απριλίου 2026 και κατόπιν επεξεργασίας και στατιστικής ανάλυσης, θα ενσωματωθούν στην έρευνα για τη Διπλωματική Διατριβή, η οποία θα στηριχθεί τον Σεπτέμβριο του 2026.

Αν για οποιοδήποτε λόγο επιθυμείτε την αποχώρησή σας από την έρευνα, την ενημέρωσή σας σχετικά με τα αποτελέσματα ή την παρακολούθηση της παρουσίας της Διπλωματικής Διατριβής, μπορείτε να ενημερώσετε την ερευνήτρια στο e-mail: kostopoulou_stella@yahoo.gr.

Παρακαλώ, όπως κοινοποιήσετε το παρόν ερωτηματολόγιο ελεύθερα, για μεγαλύτερη συλλογή στοιχείων. Ευχαριστώ.

Με εκτίμηση,

Στέλλα Κωστοπούλου

Παράρτημα 4 Έντυπο συναίνεσης

Τίτλος Έρευνας

Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαδικασία διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας

Ερευνήτρια

Στέλλα Κωστοπούλου, Θεατρολόγος-Ηθοποιός

Ιδιότητα/Φορέας

Φοιτήτρια στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Εκπαίδευση Ενηλίκων» του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Κατερίνα Κεδράκα

Σκοπός της Έρευνας

Η έρευνα με τίτλο «Η επαγγελματική πορεία των ηθοποιών ως διαδικασία διά βίου και μετασχηματίζουσας μάθησης μέσω της αισθητικής εμπειρίας» εντάσσεται στο πλαίσιο της Διπλωματικής Διατριβής στο ΠΜΣ Εκπαίδευση Ενηλίκων του ΕΑΠ.

Σκοπός της έρευνας είναι να κατανοήσουμε πώς βιώνουν οι επαγγελματίες ηθοποιοί τη μαθησιακή διάσταση της επαγγελματικής τους πορείας και ποιος είναι ο ρόλος της αισθητικής εμπειρίας στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και προσωπικής τους ταυτότητας.

Στην παρούσα έρευνα το θέατρο αντιμετωπίζεται όχι μόνο ως καλλιτεχνική πρακτική ή επαγγελματική δραστηριότητα, αλλά ως πεδίο συνεχούς, πολυεπίπεδης και συχνά μετασχηματιστικής μάθησης, στο οποίο η εμπειρία, το σώμα, το δραματικό κείμενο και η αισθητική έκθεση λειτουργούν ως φορείς νοηματοδότησης και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της επαγγελματικής και προσωπικής ταυτότητας του/της ηθοποιού. Με αυτόν τον τρόπο η μάθηση δεν εξαντλείται στην τυπική φοίτηση στη δραματική σχολή, αλλά εκτείνεται σε ολόκληρη την επαγγελματική και βιογραφική διαδρομή των ηθοποιών, ενώ εξετάζονται και οι μετασχηματιστικές διεργασίες που δύναται να ενεργοποιήσει η επαφή με την τέχνη κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής διαδρομής.

Διαδικασία Συνέντευξης

Η συμμετοχή σας περιλαμβάνει μία ατομική συνέντευξη διάρκειας περίπου 45-60 λεπτών. Η συνέντευξη θα πραγματοποιηθεί διά ζώσης και θα ηχογραφηθεί με τη συγκατάθεσή σας, ενώ θα ακολουθήσει απομαγνητοφώνηση αυτής ώστε να διευκολυνθεί η ανάλυση των δεδομένων.

Εθελοντική Συμμετοχή & Δικαίωμα Απόσυρσης

Η συμμετοχή σας είναι απολύτως εθελοντική. Έχετε το δικαίωμα να μην απαντήσετε σε οποιαδήποτε ερώτηση, να διακόψετε τη συνέντευξη ανά πάσα στιγμή ή να αποσύρετε τα δεδομένα σας έως 1 μήνα μετά τη συνέντευξη, χωρίς να υποστείτε καμία συνέπεια.

Εμπιστευτικότητα και Προσωπικά Δεδομένα (GDPR)

Τα δεδομένα που θα συλλεχθούν μέσω της ηχογράφησης θα είναι ανώνυμα, ενώ μετά το πέρας της απομαγνητοφώνησης θα αναλυθούν και θα παρουσιαστούν ανωνυμοποιημένα. Στην τελική αναφορά ή δημοσίευση, δεν θα αναφέρεται το όνομά σας ή στοιχεία που μπορούν να σας ταυτοποιήσουν. Τα αρχεία θα φυλάσσονται με ασφάλεια και θα αξιοποιηθούν αποκλειστικά και μόνο για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας, ενώ πρόσβαση σε αυτά θα έχει μόνο η ερευνήτρια.

Δήλωση Συγκατάθεσης

Με την υπογραφή του παρόντος δηλώνω ότι:

1. Έχω ενημερωθεί επαρκώς για τον σκοπό και τη διαδικασία της έρευνας.
2. Συμφωνώ να λάβω μέρος στη συνέντευξη.
3. Συμφωνώ να ηχογραφηθεί και να απομαγνητοφωνηθεί η συνέντευξη.
4. Κατανοώ ότι η συμμετοχή μου είναι ανώνυμη και εμπιστευτική.

☐

Ναι, συμφωνώ με τα παραπάνω.

☐

Όχι, δεν συμφωνώ.

Ονοματεπώνυμο Συμμετέχοντα:

Υπογραφή:

Ημερομηνία:/....../2026

Στοιχεία Επικοινωνίας Ερευνήτριας:

Τηλέφωνο: _____

E-mail: _____