

Μυρωνάκη Φανή

**Υποψήφια Διδάκτορας του Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών,
Εκπαιδευτικός Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης**

**Ανακοίνωση για το Συνέδριο «Πάμμουσος Παιδαγωγία.
Η Παιδαγωγική του Θεάτρου»**

Περίληψη

Η επικοινωνία και όχι η απλή αλληλεπίδραση είναι αυτή που αποτελεί βασικό κριτήριο για να χαρακτηριστεί ένας αριθμός συγκεντρωμένων ατόμων ομάδα. Μέσω αυτής τα μέλη της ομάδας έχουν τη δυνατότητα ν' αναπτύσσουν στενές σχέσεις και επαφές και να οδηγούνται σε μία συλλογική αίσθηση. Με βάση τη συγκεκριμένη διαπίστωση το κοινό των θεατών μπορεί να χαρακτηριστεί ομάδα; Διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής; Αναπτύσσεται κάποιου είδους δυναμική ανάμεσα στα μέλη του κοινού; Η διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος μέσα από μία σειρά επισημάνσεων αποτελεί αντικείμενο της συγκεκριμένης ανακοίνωσης.

Δυναμική της ομάδας: Οι θεατές ως ομάδα-Η έννοια της επικοινωνίας

*«Όταν μερικοί άνθρωποι βρεθούν μαζί κάποιο διάστημα για οποιοδήποτε λόγο, για να διασκεδάσουν, να εργαστούν, να πολεμήσουν, να αλλάζουν τον κόσμο ή να διαπράξουν εγκληματικές πράξεις, ως θεραπευόμενοι, ως εκδρομείς, ως μέλη μιας οικογένειας, ως φυλακισμένοι, ως πιστοί ή ως εκπαιδευόμενοι, δημιουργούνται συναισθήματα που τους διαπερνούν και τους δονούν, επιθυμίες και φόβοι, σενάρια και φαντασιώσεις, άγχη που τους κινητοποιούν ή τους ακινητοποιούν και, βέβαια, μια ιδιαίτερη αίσθηση, που τη μοιράζονται όλοι, ότι αποτελούν μαζί μια **ενότητα**. Μια **ενότητα** που τους κάνει στα μάτια τους να ξεχωρίζουν από τους άλλους, από όλους εκείνους που είναι εκτός».*¹

Με βάση τη συγκεκριμένη οπτική δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι την ίδια αίσθηση ενότητας και ειδικότερα ομαδικότητας μοιράζεται και ένας αριθμός ατόμων συγκεντρωμένων σε κάποια περιοχή π.χ. σε μία στάση λεωφορείου, αφού για να υπάρχει ομάδα, πρέπει να υπάρχουν συγκεκριμένες σχέσεις ή δεσμοί που ενώνουν τα μέλη της. Η απλή αλληλεπίδραση, δεν επαρκεί ως κριτήριο για να χαρακτηριστεί ένας αριθμός συγκεντρωμένων ατόμων ομάδα, επειδή αυτή ενδέχεται να δείχνει απλώς επαφή με τους άλλους π.χ. ανταλλαγή χαιρετισμών ή συζήτηση για κάποιο θέμα ανάμεσα στους συνεπιβάτες κάποιου λεωφορείου όπου, «δεν υπάρχει το στοιχείο της αλληλεξάρτησης (κάποιος αμοιβαίος δεσμός μεταξύ των ατόμων) που θα συναντήσει κανείς μέσα στη βάρκα των επιζώντων συνεπιβατών ενός ναυαγίου».

¹ Κλήμης Ναυρίδης, *Ψυχολογία των ομάδων. Κλινική ψυχοδυναμική προσέγγιση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2005, σ.17.

Επομένως μία ομάδα, χαρακτηρίζεται από μία σχέση δεσμού των μελών της και από μία αίσθηση αμοιβαίας εκπλήρωσης αναγκών.²

Στο πλαίσιο αυτό, η διαπροσωπική επικοινωνία μεταξύ των μελών της ομάδας παίζει καθοριστικό ρόλο, καθώς επικοινωνία σε διαπροσωπικό επίπεδο υπάρχει όταν μπορούν να διακινούνται νοήματα και συναισθήματα από τον ένα στον άλλο μ' έναν συνεχή, συμμετοχικό και αλληλεπιδραστικό τρόπο, ενώ υπό το πρίσμα της συγκεκριμένης οπτικής η αλληλεπίδραση προϋποθέτει την αμεσότητα και την επαφή. Βέβαια αναγκαία προϋπόθεση για να πραγματοποιηθεί, όχι μόνο η διαπροσωπική αλλά οποιαδήποτε μορφή επικοινωνίας είναι η ύπαρξη κοινών κωδικών, ολοκληρωμένων δηλαδή σημασιολογικών συστημάτων που θα πρέπει να είναι γνωστά στους επικοινωνούντες. Ο πιο πλήρης κώδικας που διαθέτουμε είναι η γλώσσα τόσο στην προφορική όσο και στη γραπτή της μορφή. Η πλευρά εκείνη της επικοινωνίας που διεξάγεται με τη χρήση της γλώσσας ονομάζεται *λεκτική επικοινωνία*, ενώ εκείνη που διεξάγεται με μια ολόκληρη κινησιολογία του σώματος και των μυών του προσώπου και επιτρέπει στον άνθρωπο να εκφράζεται σιωπηλά, ονομάζεται μη λεκτική.³ Σε κάθε περίπτωση τόσο η λεκτική όσο και η μη λεκτική επικοινωνία, *«δεν παύουν ποτέ να έχουν και μια πραξιολογική πλευρά, την έννοια του σημαίνοντος ενεργήματος, της σημαίνουσας συμπεριφοράς. Η επικοινωνία, δηλαδή, αποτελεί κατεξοχήν και πάνω απ' όλα μια μορφή δράσης, παρέμβασης, επίδρασης πάνω στον άλλο»*.⁴ Παράλληλα, όπου κι αν αποσκοπεί, όποιο κι αν είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο διεξάγεται, όποιο και αν είναι το περιεχόμενό της στον πυρήνα της η επικοινωνία είναι πάντοτε συναισθηματική.⁵

Όσον αφορά συγκεκριμένα το χώρο του θεάτρου, η πρώτη εντύπωση που δημιουργείται με αφορμή τις παραπάνω επισημάνσεις είναι ότι οι θεατές μίας συγκεκριμένης παράστασης δεν αποτελούν ομάδα, καθώς τυχαία και συμπτωματικά, όπως στην περίπτωση των ατόμων που επιβαίνουν σ' ένα λεωφορείο, βρίσκονται στο συγκεκριμένο χώρο, χωρίς να υφίσταται ανάμεσα τους κάποιος άλλος δεσμός ή κάποιο άλλο στοιχείο αλληλεξάρτησης. Παράλληλα, αν το είδος της επικοινωνίας που πραγματώνεται μέσα στις ομάδες είναι αυτό της διαπροσωπικής, που αναπτύχθηκε παραπάνω, στην προκειμένη περίπτωση η συγκεκριμένη μορφή

² Δημήτριος Γεώργας, *Κοινωνική Ψυχολογία*, τομ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ.14-17.

³ Ναυρίδης, ό.π., σσ. 71-73.

⁴ ό.π., σ., 73.

⁵ όπ., σ. 74.

επικοινωνίας δε φαίνεται να υφίσταται αφού δεν υπάρχει σ' αυτήν η συνέχεια, η συμμετοχή και το έντονο στοιχείο της αλληλεπίδρασης. Περισσότερο φαίνεται ότι μπορούμε να κάνουμε λόγο για διαμεσολαβημένη επικοινωνία, όπως η τηλεφωνική ή η μέσω δια-δικτύου και η μαζική επικοινωνία, που έχει έντονο το στοιχείο της ανατροφοδότησης.⁶ Άρα το ερώτημα που τίθεται είναι: οι θεατές μίας παράστασης αποτελούν ομάδα, που διαθέτει όλα τα ανάλογα χαρακτηριστικά που εμπεριέχει η συγκεκριμένη έννοια και τα μέλη της επικοινωνούν μεταξύ τους με τον ίδιο άμεσο τρόπο;

Μία πρώτη βασική επισήμανση αποτελεί το γεγονός ότι στο θέατρο ο θεατής αναδεικνύεται σε ρυθμιστικό παράγοντα, αφού εξαιτίας της παρουσίας του τελικά υφίσταται όλη η παράσταση.⁷ Ειδικότερα, ο θεατής αποτελεί βασική προϋπόθεση για την παράσταση, αφού ο συγγραφέας, ο σκηνοθέτης και ο θίασος ολόκληρος απευθύνουν σ' αυτόν το διανοητικό, συγκινησιακό και αισθητικό τους προϊόν.⁸ Επομένως, πηγαίνοντας ο θεατής στο θέατρο, έχει επίγνωση του συγκεκριμένου γεγονότος, η συνεύρεσή του με άλλους θεατές στον ίδιο χώρο, ορίζεται από τον ίδιο στόχο, αυτόν της παρακολούθησης της παράστασης, άρα πρόκειται για μία συνάντηση με άλλους ανθρώπους που έχει συγκεκριμένο σκοπό και δεν διακρίνεται από το τυχαίο χαρακτήρα της συνεύρεσης ενός αριθμού ατόμων μέσα σ' ένα λεωφορείο, όπου να μεν υπάρχει το κοινό μεταφορικό μέσο, αλλά είναι διαφορετικός ο προσωπικός προορισμός του καθενός. Αναλυτικότερα, κάθε θεατής πηγαίνοντας στο θέατρο έχει επίγνωση ότι: α) μετέχει σ' ένα κοινωνικό και πολιτιστικό γεγονός, β) αν και ζει στο δικό του αντικειμενικό/ωρολογιακό χρόνο, πάει για να βιώσει μέσω της παράστασης κάποια άλλη διάσταση του χώρου και του χρόνου, που υπάρχει μόνο όσο διαρκεί εκείνη, γ) πρέπει να προσποιηθεί ότι εκλαμβάνει ως αληθινό αυτό που διαδραματίζεται στη σκηνή, αν και γνωρίζει ότι δεν μπορεί παρά να μην είναι αληθινό.⁹

Το γεγονός ότι ο θεατής είναι ο τελικός αποδέκτης των σκηνικών δρώμενων, ακόμη περισσότερο κι από τον ηθοποιό,¹⁰ αποτελεί τη βασική παράμετρο που ρυθμίζει όλη την πραγματικότητα που σχετίζεται με την έννοια *Θέατρο*, καθώς

⁶ ό.π., σσ. 71-72.

⁷ Θόδωρος Γραμματάς, *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*, σειρά Θεατρική Παιδεία αρ.3, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2005 (1^η έκδοση 1997), σ. 94.

⁸ Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, εκδ. Δομός, Αθήνα 1993, σ. 149.

⁹ Θόδωρος Γραμματάς, *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα 2003, σ. 115.

¹⁰ André Helbo, *Sémiologie de la représentation: Théâtre, télévision, bande dessinée*, éd. Complexe, Bruxelles, 1975, σ. 69.

Θέατρο υπάρχει, όταν μία ομάδα ηθοποιών ή ακόμη και ένας μόνο ηθοποιός «*παρασταίνει μια ιστορία από τη ζωή των ανθρώπων μπροστά σε μια ομάδα θεατών*».¹¹ Το θέατρο λοιπόν απευθύνεται σε μία ομάδα θεατών, γι' αυτό και είναι δυνατό η μη προσέλευση ενός ελάχιστου αριθμού θεατών να ματαιώσει τη θεατρική παράσταση, καθώς τότε δεν υφίσταται ο βασικός λόγος για την πραγμάτωσή της. Η ύπαρξη ενός έστω και περιορισμένου κοινού λειτουργεί ως προϋπόθεση και αποτελεί το βασικό λόγο για τον οποίο στο θέατρο «*τα περιθώρια των πειραματικών αναζητήσεων είναι μικρότερα απ' ό, τι σε άλλες τέχνες, γι' αυτό και τα νέα ρεύματα περνούσαν πάντα στη σκηνή με κάποια καθυστέρηση σε σχέση π.χ. με τη λογοτεχνία [...]* η θεατρική παράσταση, αν δεν βρεθεί σε αντιστοιχία με τη δεκτικότητα ενός έστω περιορισμένου κοινού, δεν θα υπάρξει καθόλου».¹²

Επίσης το θέατρο είναι ομαδικό και ως προς το δέκτη, δηλαδή βλέπεται ομαδικά. Μία θεατρική παράσταση δεν την παρακολουθεί κανείς ατομικά, αλλά μετέχοντας στην ευρύτερη ομάδα που ονομάζεται κοινό. Σε αντίθετη περίπτωση η διεξαγωγή της παράστασης μπροστά σε ένα μόνο θεατή θα ήταν μία δυσάρεστη συνθήκη, «*επειδή οι ηθοποιοί, ακόμα και αν επρόκειτο να αμειφθούν ηγεμονικά, θα βρίσκονταν σε μια κατάσταση φοβερής δυσφορίας, όπως άλλωστε θα υπέφερε και ο προνομιούχος θεατής. Η αίσθηση της χαλάρωσης και της ευφορίας που μας κερδίζει στο θέατρο προϋποθέτει έναν ελάχιστο αριθμό θεατών, μάλιστα η ποιότητα της συγκίνησης και της συμμετοχής των θεατών αυξάνεται μαζί με την ποσότητά τους*».¹³ Επομένως, ταυτόχρονα και συλλογικά οι θεατές στην πλατεία προσλαμβάνουν το σκηνικό θέαμα, σ' αντίθεση με την μοναχική επαφή του αναγνώστη με το κείμενο.¹⁴

Ο θεατής του θεάτρου λοιπόν, σ' αντίθεση με τον αναγνώστη ενός κειμένου δεν είναι ποτέ μόνος, καθώς ανάμεσα στο κείμενο και στον ίδιο παρεμβάλλεται ο ηθοποιός, ενώ ταυτόχρονα γύρω του κινούνται κι άλλοι θεατές που η παρουσία τους έχει τη δυνατότητα να επηρεάζει εν αγνοία του μάλιστα, τόσο τις προτιμήσεις του, και τις επιθυμίες του, όσο και τις συνήθειές του.¹⁵ Αναπτύσσεται επομένως μία δυναμική ανάμεσα σ' αυτόν και στους υπόλοιπους θεατές. Στην ομάδα των θεατών και τη δυναμική της οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος ο ανεπανάληπτος χαρακτήρας

¹¹ Νικηφόρος Παπανδρέου, *Περί Θεάτρου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989 (ανατύπωση 2007), σ.12.

¹² *ό.π.*, σσ.16-17.

¹³ *ό.π.*, σ.15-16.

¹⁴ Γραμματάς ⁴2003: *ό.π.*, σ. 431.

¹⁵ Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, P.U.F., Paris 1964, σ. 1.

της θεατρικής παράστασης, καθώς κάθε φορά που αλλάζουν οι θεατές, «αλλάζει ένα από τα στοιχεία της χημικής ένωσης που συντελείται κατά την παράσταση[...]».¹⁶ Κατ' επέκταση, τόσο κατά τη διάρκεια της παράστασης, και κυρίως προς το τέλος ή ακόμη σε στιγμές έντασης και συναισθηματικής μέθεξης, ο θεατής «επηρεάζεται άμεσα (ακούγοντας τις αντιδράσεις) ή έμμεσα από το υπόλοιπο κοινό, με αποτέλεσμα να κάνει την εμφάνισή του το φαινόμενο της “σύγκλισης” των εντυπώσεων και των αντιδράσεων, που όμως δεν είναι πάντα το ίδιο έντονο».¹⁷ Η συγκεκριμένη επίδραση οφείλεται στα μηνύματα που ανταλλάσσονται από τους θεατές στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης που αναπτύσσεται, στη συγκεκριμένη περίπτωση, κατά τη διάρκεια της παράστασης. Τα μηνύματα αυτά κατά κύριο λόγο εντάσσονται στο πλαίσιο της μετα-επικοινωνίας, δηλαδή αποτελούν μηνύματα που «σχολιάζουν» περισσότερο ή λιγότερο έμμεσα την ίδια την επικοινωνία και μπορούν να είναι φανερά και λεκτικά ή να υπονοούνται, εκφραζόμενα μη λεκτικά και σωματικά ή με κάποια συμπεριφορά (δηλαδή πράξη ή παράλειψη) και τα συμφραζόμενά της.¹⁸ Κατ' αυτόν τον τρόπο εάν κατά τη διάρκεια της παράστασης κάποιοι θεατές σηκωθούν και φύγουν, μετα-επικοινωνούν στα υπόλοιπα μέλη της ομάδας του θεατρικού κοινού ότι αποχωρούν γιατί η παράσταση δεν τους άρεσε. Άρα σαφέστατα κατά τη διάρκεια της παράστασης υπάρχει αλληλεπίδραση ανάμεσα στους θεατές. Μέσω αυτής της αλληλεπίδρασης υπογραμμίζεται και ο δυναμικός χαρακτήρας της ανθρώπινης επικοινωνίας, αφού η επικοινωνία δεν συνίσταται απλά σε μια ανταλλαγή μηνυμάτων, αλλά σε μία δημιουργία σχέσης ανάμεσα στους επικοινωνούντες. Μίας σχέσης που έχει σαν αποτέλεσμα να επηρεάζει τόσο τα υποκείμενα της επικοινωνίας όσο και τα μηνύματα που απευθύνουν το ένα στο άλλο, καθώς και την αμοιβαία κατανόησή τους.¹⁹ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ο Κάρολος Κουν θεωρούσε το Θέατρο ανάγκη για επαφή με τους ανθρώπους, ανάγκη για να ξεφύγει κάποιος από τη μοναξιά και να μπορέσει να αισθανθεί πιο ελεύθερος και πιο ευτυχισμένος, έχοντας αυτή την επαφή με τους ανθρώπους.²⁰

Το θέατρο επομένως είναι επαφή και επικοινωνία με τους ανθρώπους, αλληλεπίδραση και δημιουργία σχέσεων που δεν περιορίζονται μόνο στην ομάδα των

¹⁶ Παπανδρέου, ό.π., σ. 14.

¹⁷ Βάλτερ Πούχγερ, *Από τη Θεωρία του Θεάτρου στις Θεωρίες του Θεατρικού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004, σ. 47.

¹⁸ Ναυρίδης, ό.π., σ.92.

¹⁹ Ναυρίδης, ό.π., σ.97.

²⁰ Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987 (ένατη έκδοση), σ.99.

θεατών στην πλατεία αλλά επεκτείνονται και στους δρώντες στη σκηνή. Η θεατρική πράξη υφίσταται *«ακριβώς λόγω της ιδιομορφίας της ως σύνολο σχέσεων αμοιβαιότητας που λειτουργούν ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, τους ηθοποιούς και το κοινό που παρακολουθεί σε μια δεδομένη στιγμή την παράσταση»*.²¹ Η ιδιαίζουσα επικοινωνιακή σχέση που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της θεατρικής παράστασης μεταξύ των ηθοποιών στη σκηνή και των θεατών στην πλατεία μέσω μιας διαρκούς ροής πληροφοριών έχει ως τελικό στόχο την πειθώ του θεατή και την ενεργοποίηση του ψυχοπνευματικού του δυναμικού.²² Αυτή η συνεχής προσπάθεια είναι που δημιουργεί όλες εκείνες τις στιγμές κατά τις οποίες ο θεατής ανακάθεται στο κάθισμά του επειδή κάτι κινητοποίησε έντονα το ενδιαφέρον του ή τον ταρακούνησε συναισθηματικά. *«Αυτές οι στιγμές δεν είναι υπό τον έλεγχο κανενός· η δημιουργία τους εξαρτάται εξίσου από το κοινό, τον ηθοποιό, τον σκηνοθέτη και τον τεχνικό»*.²³ Επομένως, πέρα από τους σκηνικούς συντελεστές, μέρος αυτής της προσπάθειας αναλογεί και στο κοινό, καθώς σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης το *«κοινό είναι παρτεναίρ και αντίπαλος, παίζει κι αυτό»*.²⁴ Γενικότερα ο ρόλος του κοινού φαίνεται να είναι καθοριστικός, αφού όχι μόνο ο όγκος του, αλλά και η σύνθεσή του (κοινωνική προέλευση, ηλικία, μόρφωση), υπαγορεύουν κάθε βράδυ διαφορετικές αντιδράσεις, επηρεάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο θετικά ή αρνητικά την απόδοση των ηθοποιών. Ακόμη και η απόλυτη σιωπή του κοινού φαίνεται να έχει κατά περίπτωση διαφορετική ποιότητα την οποία μπορεί να διαπιστώσει ο ηθοποιός και ανάλογα να ενθαρρυνθεί ή να πανικοβληθεί.²⁵ Γι' αυτό θα πρέπει λαμβάνοντας αυτά τα μηνύματα οι ηθοποιοί να ρυθμίζουν ανάλογα το παίξιμό τους. Σαφέστατα αυτή η ικανότητα να διαισθάνονται τι κοινό υπάρχει στην πλατεία, είναι προϊόν πείρας, ωστόσο μέσω αυτής της παρατήρησης και της διαίσθησης μπορούν σε κάθε παράσταση να καθορίσουν τι είναι ανάγκη να κάνουν.²⁶ Υπάρχει επομένως μία δυναμική σχέση ανάμεσα στον ηθοποιό και στην ομάδα των θεατών. Ο ηθοποιός εξαρτάται απόλυτα από τις δημιουργικές δυνατότητες του κάθε θεατή και γι' αυτό πρέπει να μπορεί να προσαρμόζεται και να ανταποκρίνεται σε ό, τι προκύπτει. Αντίστοιχα το κοινό πρέπει να προσπαθεί να

²¹ Γραμματάς 2003: ό.π., σ. 48.

²² Γραμματάς 2005: ό.π., σ.114.

²³ Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler, *Ένα πρακτικό εγχειρίδιο για τον ηθοποιό*, μετ. Κορίνα Χρυσάιδου-Γιώργος Χαρατζάς, 2007, σ.12.

²⁴ Παπανδρέου, ό.π., σ. 18.

²⁵ ό.π., σ.17.

²⁶ Γιόσι Όιντα και Λόρνα Μάρσαλ, *Ο Αόρατος ηθοποιός*, μετ. Θεοδωρής Τσαπακίδης-Μαριλίτα Λαμπροπούλου, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα 2003, σ.126-128.

ολοκληρώνει αυτό που ξεκινά ο ηθοποιός με την φαντασία, τη μνήμη και τις δημιουργικές ευαισθησίες του.²⁷

Παρόλο που η ακριβής διαδικασία της πρόσληψης, η τελική διαμόρφωση μίας εικόνας από το θεατή και γενικότερα όλο το παιχνίδι της μέθεξης και της αποστασιοποίησης είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί,²⁸ φαίνεται ότι η ποιότητα της συμμετοχής του κοινού εξαρτάται κυρίως από την ποιότητα της παράστασης.²⁹ Για να μπορούν να νιώσουν οι θεατές τη δύναμη της ενέργειας ενός γεγονότος πρέπει οι καλλιτέχνες του θεάτρου να δημιουργούν εκείνες τις συνθήκες οι οποίες θα επιτρέψουν στη συγκεκριμένη εμπειρία να συμβεί.³⁰ Λειτουργώντας παράλληλα στο συγκεκριμένο πλαίσιο θα πρέπει να φροντίσουν, το γεγονός αυτό να εντάσσεται σε μία κοινή εμπειρία. Εκείνο δηλαδή το στοιχείο της πραγματικότητας που ζωντανεύει κάθε φορά ο ηθοποιός θα πρέπει να αποσκοπεί στο να βρίσκει ανάλογη ανταπόκριση μέσα σε κάθε θεατή, έτσι ώστε για μια στιγμή το κοινό να μπορεί να βιώνει μία συλλογική αίσθηση.³¹ Άλλωστε *«το ταλέντο ενός καλλιτέχνη έγκειται στο να ενώνει μian εσωτερική και μian εξωτερική γνώση, ένα ον και ένα γίνεσθαι [...] Η αισθητική συγκίνηση προέρχεται από την ένωση αυτή που ιδρύεται μέσα σ' ένα δημιουργημένο από τον άνθρωπο πράγμα, επομένως δυνάμει επίσης και από τον θεατή, ο οποίος ανακαλύπτει την πιθανότητά της στο έργο τέχνης[...]»*.³² Στο θέατρο, μέσα από τη συλλογική αυτή αίσθηση, προβάλλει η σκηνική «αλήθεια», που *«συγκινεί τους πάντες ακριβώς γιατί δίνει την εντύπωση ότι, ενώ πηγάζει από κάποιο “άλλο” κέντρο, κατορθώνει και φτάνει σε μας, στο δικό μας ελεγκτικό κέντρο, στη δική μας “αλήθεια”, άρα δεν αμφισβητείται»*.³³

Ολοκληρώνοντας επομένως, επανέρχεται το αρχικό ερώτημα για το εάν οι θεατές αποτελούν ομάδα που τα μέλη της μέσω της επικοινωνίας και της αλληλεπίδρασης έχουν τη δυνατότητα ν' αναπτύσσουν στενές και σχέσεις και επαφές και να οδηγούνται σε μία συλλογική αίσθηση. Σαφέστατα, έχοντας ως βάση τις επισημάνσεις που προηγήθηκαν η απάντηση είναι ναι. Το κοινό των θεατών διαθέτει όλα τα

²⁷ Αν Μπόγκαρτ, *Ένας σκηνοθέτης προετοιμάζεται*, μετ. Ευγενία Τζιρτζιλιάκη, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2009, σ.85.

²⁸ Πούχνερ 2004: ό.π., σσ. 242-243.

²⁹ Παπανδρέου, ό.π., σ. 33.

³⁰ Μπόγκαρτ, ό.π., σ.85.

³¹ Πήτερ Μπρουκ, *Η Ανοιχτή Πόρτα*, μετ. Μαρία Φραγκουλάκη, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα 1998, σσ.123-124.

³² Levi Strauss, *Άγρια σκέψη*, μετ. Εύα Καλπουρτζή, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977, σ.123.

³³ Σάββας Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 183.

χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ομάδας, καθώς έντονες σχέσεις αλληλεπίδρασης και επαφής αναπτύσσονται ανάμεσα στα μέλη του κατά της διάρκεια της παράστασης, ενώ οι αντιδράσεις του σε συλλογικό επίπεδο, όπως εκδηλώνονται στο πλαίσιο της ιδιάζουσας επικοινωνιακής συνθήκης που χαρακτηρίζει το θέατρο, έχουν τη δύναμη να επηρεάζουν τους δρώντες ηθοποιούς και κατ' επέκταση το ίδιο το σκηνικό αποτέλεσμα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γεώργας, Δημήτριος, *Κοινωνική Ψυχολογία*, τομ. Β', εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα ⁵1999
- Γραμματάς Θόδωρος, *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα ⁴2003
- Γραμματάς Θόδωρος, *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των Εκπαιδευτικών*, σειρά Θεατρική Παιδεία αρ.3, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2005 (1^η έκδοση 1997)
- Θωμαδάκη Μαρίκα, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1993
- Κουν Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987 (ένατη έκδοση)
- Μπόγκαρτ Αν, *Ένας σκηνοθέτης προετοιμάζεται*, μετ. Ευγενία Τζιρτζιλάκη, εκδ. Ηριδανός, Αθήνα 2009
- Μπρουκ Πήτερ, *Η Ανοιχτή Πόρτα*, μετ. Μαρία Φραγκουλάκη, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα 1998
- Ναυρίδης Κλήμης, *Ψυχολογία των ομάδων. Κλινική ψυχοδυναμική προσέγγιση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 2005
- Όιντα Γίοσι και Μάρσαλ Λόρνα, *Ο Αόρατος ηθοποιός*, μετ. Θεωδωρής Τσαπακίδης-Μαριλίτα Λαμπροπούλου, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα 2003
- Παπανδρέου Νικηφόρος, *Περί Θεάτρου*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989 (ανατύπωση 2007)

-Πατσαλίδης Σάββας, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004

- Πούχγερ Βάλτερ, *Από τη Θεωρία του Θεάτρου στις Θεωρίες του Θεατρικού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2004

- Bruder Melissa, Cohn Lee Michael, Olnek Madeleine, Pollack Nathaniel, Previto Robert, Zigler Scott, *Ένα πρακτικό εγχειρίδιο για τον ηθοποιό*, μετ. Κορίνα Χρυσάιδου-Γιώργος Χαρατζάς, 2007

-Descotes Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, P.U.F., Paris 1964

- Helbo André, *Sémiologie de la représentation: Théâtre, télévision, bande dessinée*, éd. Complexe , Bruxelles, 1975

-Strauss Levi, *Άγρια σκέψη*, μετ. Εύα Καλπουρτζή, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1977