

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

**ΘΕΜΑ: «Αρχαία Ελληνική Δραματουργική
Τέχνη και Θέαμα στη Σύγχρονη
Ψυχοθεραπευτική Πρακτική: εποπτεία στο έργο
του Αισχύλου»**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Της Φιλίππας Νανούρη

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωάννης Νέστορος

Ρέθυμνο:2015

Περίληψη:

Υπάρχουν άραγε πτυχές της Αρχαίας δραματουργικής Τέχνης που μπορούν να λειτουργήσουν ακόμα και για σύγχρονους θεραπευτικούς σκοπούς? Και αν όντως υφίστανται, ποιά μπορεί να είναι η σχέση τους με την χρήση τους στην Αρχαία Ελληνική πραγματικότητα ως μέσα επικοινωνίας και θεραπείας? Στην παρούσα εργασία, μελετώντας το γνωστό έργο του αρχαίου ποιητή Αισχύλου, γίνεται προσπάθεια να εξευρεθούν, μέσα από τους στίχους των επεισοδίων και των χορικών των τραγωδιών, αποσπασματικά τμήματα, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με έννοιες (ανάλογα) ψυχοπαθολογίας. Η αναζήτηση αυτή παρακολουθεί την ύπαρξη θεραπευτικών παραγόντων όπως αυτών της αυτό-αποκάλυψης, της εναισθησίας, της μεταβίβασης, της διαπροσωπικής μάθησης και της συγκινησιακή διορθωτικής εμπειρίας (corrective emotional experience) (Alexander, 1946), που απαντώνται σε σύγχρονα ψυχοθεραπευτικά πλαίσια και πρακτικές ψυχοθεραπείας, σε ατομικό και ομαδικό πλαίσιο. Παράλληλα επιθυμείται η ανίχνευση, στο έργο του Τραγικού, ενδεχομένως αντίστοιχων (που να ενισχύουν δηλαδή τους προαναφερθέντες παράγοντες), ή νέων «εργαλείων» που θα έδιναν ιδανικά, μια ψυχοθεραπευτική δυνατότητα στη σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική. Τόσο η ψυχοθεραπεία, όσο και το θέαμα των τραγωδιών υπό προϋποθέσεις, συνιστούν, επανορθωτική και συγκινησιακή εμπειρία. Με την παρούσα εργασία γίνεται πιο συγκεκριμένα προσπάθεια να εξευρεθούν, μέσα από τους στίχους των επεισοδίων και των χορικών των διασωθεισών τραγωδιών του Αισχύλου, αποσπασματικά τμήματα, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με έννοιες (ανάλογα) ψυχοπαθολογίας, καθώς και η ανίχνευση ενδεχομένως, «εργαλείων» που θα έδιναν ιδανικά, μια ψυχοθεραπευτική δυνατότητα στη σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική. Ταυτόχρονα εντοπίζονται χωρία που ομολογούν την σκέψη, λειτουργία και δράση των σύγχρονων πρωταγωνιστών σε συντεθειμένες ομάδες. Η αναζήτηση τέτοιων ομάδων και συλλογικών δομών συνοχής προδιαθέτουν τουλάχιστον την περιέργεια ενός ειδικού (ψυχιάτρου-

ψυχολόγου-θεραπευτή) να αναγνώσει τη δυνατότητα μεταφοράς αυτού του θεωρητικού αναλόγου στα πλαίσια της ομαδικής ψυχοθεραπευτικής πρακτικής. Ο άνθρωπος στην αισχύλεια τραγωδία δεν υπάρχει ως άτομο αλλά ως στοιχείο της ανθρώπινης κοινωνίας, της κοινωνίας των θεών και τέλος της ίδιας της φύσης. Η κοινωνικοπολιτική λύση βασίζεται στο ολοκληρωμένο όραμα συμβιβασμού και ισορροπίας. Ισορροπία που αναμφίβολα αποζητάται ως θεραπευτικό κέρδος σε κάθε ψυχοθεραπευτική πρακτική.

Λέξεις Κλειδιά: Δραματουργική Τέχνη, Ψυχοθεραπευτική Πρακτική, Αισχύλεια Τραγωδία.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:	
1.1 Αρχαία Ελληνική δραματουργία, ιστορική πραγματικότητα-σύγχρονη πραγματικότητα	3
1.2 Σκοπός	7
1.3 Μεθοδολογική οπτική.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:	
2.0 Το αρχαίο δράμα και η σχέση του με την ψυχολογία (θεωρητικές προσεγγίσεις και εφαρμογές).....	11
2.1 Ψυχανάλυση: Δημιουργικότητα διαμέσου συμβόλων και εικόνας στην αναπαράσταση και στη θεραπεία.....	12
2.1.α: Ταυτότητα ταύτιση αμυντικοί μηχανισμοί- Ψυχολογικές αναφορές και ερμηνευτικά σχόλιά τους στο έργο του Αισχύλου:αποσπάσματα.....	14
2.2 Δραματοθεραπεία.....	15
2.2.1.α Ψυχόδραμα.....	17
2.2.1.β Εικαστικές Τέχνες.....	20
2.2.1.γ Υπαρξιακή Ψυχοθεραπεία.....	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ	
3.0 Η έννοια και η αξία της ομάδας, συσχετισμός με σύγχρονα κατονομασμένες ψυχοπαθολογικές καταστάσεις.....	24
3.1 Η δυναμική της ομάδας.....	28
3.2 Η έννοια της ομάδας στο έργο του Αισχύλου.....	31

3.3 Ο χορός στην τραγωδία του Αισχύλου.....	42
3.4 Ομάδες θεών και θεοτήτων.....	47
3.4.1 Ερινύες, Ευμενίδες και Σειμνές.....	48
3.4.2 Νύμφες – Πάνες.....	53
3.4.3 Έννοια συνοχής στο έργο του Αισχύλου – έννοια συνοχής στην θεραπευτική ομάδα.....	54
3.4.3.α «Φόβος και αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου»- φόβος και αγωνία στην ψυχοθεραπεία.....	55
3.4.3.β Η έννοια της ροής και της ρυθμού στην ομάδα και την ψυχοθεραπεία.....	56
3.4.3.γ Η έννοια της σχιζοφρένειας στο έργο του Αισχύλου -απόπειρα σύνδεσης με το συνθετικό μοντέλο ψυχοθεραπείας.....	58
4.0 Η «τέχνη της αγάπης»: ποιο περιεχόμενο έχει η αγάπη στο έργο του Αισχύλου? πώς διασταυρώνεται με την έννοια της αγάπης και αποδοχής του «εαυτού» στην ψυχοθεραπευτική πραγματικότητα?.....	61
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	63
ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	72
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	80
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	82

1. Βιογραφικά στοιχεία για τον Αισχύλο.....83

2. Αναφορά και ύφος των έργων του.....84

*«Αρχαία Ελληνική
Δραματουργική Τέχνη
και Θέαμα στη
Σύγχρονη
Ψυχοθεραπευτική
Πρακτική: εποπτεία στο
έργο του Αισχύλου»*



Πανεπιστήμιο Κρήτης

Κοινωνικές Επιστήμες:

Τμήμα Ψυχολογίας

«Ο δρόμος για την αθωότητα, για το αδημιούργητο, για τον Θεό, δεν οδηγεί προς τα πίσω αλλά προς τα μπροστά, όχι προς το λύκο ή προς το παιδί αλλά πιο κοντά προς την αμαρτία, πιο βαθιά προς τον εξανθρωπισμό.»

25/09/2015

Χέρμαν Έσσε, Ο Λύκος της Στέπας

Πτυχιακή εργασία:

***«Αρχαία Ελληνική Δραματουργική Τέχνη και Θέαμα στη Σύγχρονη
Ψυχοθεραπευτική Πρακτική: εποπτεία στο έργο του Αισχύλου»***

Ευχαριστίες

Στην πολύ προσωπική και βιωματική διαδρομή μου ως αυτήν τη χρονική στιγμή θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον καθηγητή Δρ. Ιωάννη Νέστορος, τόσο για την συγκινητικά ηθική διαφορετικότητα στη διδακτική προσέγγιση του αντικειμένου του, την προτροπή για μέθεξη σε αυτό, όσο και για το πολύτιμο «Παράδειγμά» του στον απόλυτο σεβασμό μιας φοιτητική επιθυμίας και ρηζικέλευθης ελευθερίας στη διατύπωση του θέματος στη σύσταση αυτής της εργασίας. Θεωρώ τον εαυτό μου, απόλυτα τυχερό για αυτήν την, κατά έναν τρόπο ακαδημαϊκή συνάντηση.

Θα ήθελα επιπλέον να ευχαριστήσω την πατρική μου οικογένεια για την αμέριστη οικονομική και ηθική στήριξή της, στο πέρας της προσπάθειάς μου, καθώς και τον σύζυγο και την δύομιση ετών κόρη μου για την αγάπη, την υπομονή και την καθολική συμπαράστασή τους.

Εισαγωγή:

1.1 Αρχαία Ελληνική δραματουργία, ιστορική πραγματικότητα- σύγχρονη πραγματικότητα.

Όσκαρ Ουάιλντ: «Δώσε σ' έναν άνθρωπο μία μάσκα να δεις ποιος είναι»
(specialeducation.gr, 2012).

Υπάρχουν άραγε πτυχές της Αρχαίας δραματουργικής Τέχνης που μπορούν να λειτουργήσουν ακόμα και για σύγχρονους θεραπευτικούς σκοπούς? Και αν όντως υφίστανται, ποιά μπορεί να είναι η σχέση τους με την χρήση τους στην Αρχαία Ελληνική πραγματικότητα ως μέσα επικοινωνίας και θεραπείας?

Η συζήτηση που εγείρεται γύρω από τα δίπολα φυσιολογικό-παθολογικό, σώμα-ψυχή, θεϊκό-ανθρώπινο, μέτρο-τρέλα (πάθος ή φόβος), τόσο σε κείμενα αρχαίας τραγωδία, αφορά στην ανάγνωση των διασωθεισών τραγωδιών του Αισχύλου, επιστημονικά κείμενα, όσο και το ψυχοθεραπευτικό ανάλογό τους σε θεραπευτικά περιβάλλοντα που υποστηρίζονται από διαφορεικά θεωρητικά ρεύματα. Οξύμωρο φαίνεται ωστόσο, πως τέτοια θεματολογία απασχολεί όχι μόνο τα φιλοσοφικά ρεύματα από αρχής ύπαρξης σκέψης, αλλά συνιστά περιεχόμενο θεματολογίας της αρχαίας ελληνικής πραγματείας, όπως ήδη έχει εμφανιστεί πολλούς αιώνες πριν από τον Αισχύλο και συγκεκριμένα κατά την Επική περίοδο, που σύμφωνα με το διαχωρισμό της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, αποτελούν η Ιλιάδα και η Οδύσσεια του Ομήρου, τα έργα Θεογονία, Έργα και Ημέραι του Ησιόδου και Άσπις του Ηρακλή, οι ομηρικοί και οι ορφικοί ύμνοι. Στην αρχαία Αισχύλεια τραγωδία, παρουσιάζονται μια σειρά από μυθολογικές σκηνές θυσίας ή

«αυτοθυσίας»: φόνος θνητού από θεό, φόνος θνητού από θνητό, αυτοκτονία, εθμική θυσία, προτείνοντας παράλληλα, την ανάπτυξη κουλτούρας και εθιμοτυπίας, την αποδοχή της ματαίωσης των «ιστορικά» προθύστερων δεδομένων, προτείνοντας βέβαια την ανάπτυξη ενός καινοτόμου τρόπου σκέψης και φιλοσοφίας. Αυτή η πρακτική αφορά τόσο στους πρωταγωνιστές και ήρωες της τραγωδίας, όσο και στο ακροατήριο, κατά τη μεταφορά εικόνων και νοημάτων της αναπαράστασης και της δράσης. Μια ανάλογη απόπειρα απαντάται δυναμικά σε κάθε ψυχοθεραπευτική διαδικασία.

Στον Γοργία και τον Πλάτωνα (464b-465b) συζητούνται οι μορφές θεραπείας του σώματος και της ψυχής και διαχωρίζονται σε ψευδείς και αληθείς. Στις αληθείς θεραπείες κατατάσσονται η ιατρική και η γυμναστική ενώ οι αντίστοιχες αληθείς θεραπείες για την ψυχή είναι η νομοθετική και η δικαιοσύνη. Για τον Αριστοτέλη η θεραπευτική αναζητείται στην κοινωνική σφαίρα. Στον πλατωνικό Τιμαίο (86b-90b) η μανία μαζί με την αμάθεια ως σύμπτωμα άνοιας, κατατάσσονται στις ωόσους της ψυχής. Ο γιός του Ασκληπιού, Ποδαλείριος θεράπευε τις «αόρατες πληγές», ακόμα και εκείνες της ψυχής, ενώ ήταν κατά τον Όμηρο ο πρώτος που διέγινωσε τη μανία του Αίαντα (Ιλιάδα, Δ 189-219, Μαχαών Β 732, Δ 193, 200, Λ 506, 512, 517, 598, 613, 833, Ξ 3: Ποδαλείριος, β 732, Λ 833). Όταν ο Τηλέμαχος επισκέφτηκε την Ελένη, ψάχνοντας τα ίχνη του πατέρα του Οδυσσέα, αυτή του έδωσε για να του απαλύνει τον πόνο, το *νηπενθές*, δηλαδή το φάρμακο που διώχνει το πένθος και τη στεναχώρια. Ένα «αντίδοτο» που διώχνει τους πόνους, τη θλίψη (Ομήρου Οδύσσεια: Δ'220-232, Κ'203-574). Πρώτοι οι αρχαίοι Έλληνες δημιούργησαν την ολιστική θεραπευτική πρακτική αντιμετωπίζοντας κάθε ασθενή ως ξεχωριστή και μοναδική προσωπικότητα. Ο ασθενής αντιμετωπιζόταν ως «σύνθεση» βιολογικού και πνευματικού, που ξεχώριζε από τα υπόλοιπα. Οι αξίες και οι ανάγκες του

εκπορεύονταν από το σώμα, την υλική πλευρά της ζωής, αλλά και το πνεύμα, το λόγο και την ψυχή!

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, συνιστά ιστορικό παράδειγμα, μιας σύνδεσης μιας πολιτισμικής άνθισης με τη φροντίδα και τη θεραπεία του σώματος, σε αντιπαράθεση με τη χριστιανική περιφρόνηση του έμβιου σώματος. Το έμβιο σώμα είναι το δημιουργικό εγώ, το ίδιο το εγώ του καλλιτέχνη που επιδίδεται σε δημιουργικό έργο συν-ταυτιζόμενος με τη δύναμη και το νόημα της ζωής. Η αγωνιστικότητα, η πρωτοβουλία και η ελευθερία, η διερεύνηση του έξω κόσμου, προϋποθέτουν τη διερεύνηση του «έσω κόσμου» του ανθρώπου. Η άρση των απωθήσεων, η απομάκρυνση του πόνου, του φόβου και της αγωνίας, των πάσης φύσεως ανασταλτικών συναισθημάτων, γέννησαν την ποίηση, τον Αθλητισμό, την ιστορία και βέβαια το Αρχαίο Δράμα. Η αρχαία ελληνική δραματουργική πραγματεία και ιδιαίτερα το έργο του Αισχύλου, είναι προσανατολισμένα στην συζήτηση αυτών των αξιών, σε συνομιλία, πάντοτε, του πολιτικού συγκειμένου τους. Κατά το μεσαιωνικό σχολαστικό τρίπτυχο: *intentio auctoris-intentio operis-intentio lectoris* (πρόθεση του δημιουργού-πρόθεση του έργου-πρόθεση του αναγνώστη), η μελέτη που ακολουθεί κινείται γύρω από το αντικείμενο και περιεχόμενο διαπραγμάτευσης του έργου-θεάματος-ψυχοπαθολογίας-ψυχοθεραπευτικής διαδρομής, και βέβαια την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού (καλλιτέχνη) ή θεραπευτή του. Αν με τον όρο «κάθαρση» (Ποιητική 6.49b, Πολιτικά 1341b-1342a) εννοήσουμε την ιδανική εξισορρόπηση, είτε της ψυχής του ατόμου, είτε των κοινωνικών διαδικασιών, και τον όρο πράξη, εννοήσουμε τη δράση των ηθικών υποκειμένων που περιγράφονται στα πρόσωπα των ηρώων του δράματος (Λάζου, 1988), τότε απεικονίζεται νοερά ένα θεραπευτικό ανάλογο ισορροπίας διαμέσου του οποίου επιδιώκεται μια ασφαλής συνοδοιπορούμενη διαδρομή λύσης (θεραπείας).

Στην παρούσα εργασία μελετώντας το γνωστό έργο του αρχαίου ποιητή Αισχύλου, γίνεται προσπάθεια να εξερευνηθούν, μέσα από τους στίχους των επεισοδίων και των χορικών των τραγωδιών, αποσπασματικά τμήματα, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με έννοιες (ανάλογα) ψυχοπαθολογίας. Η αναζήτηση αυτή παρακολουθεί την ύπαρξη θεραπευτικών παραγόντων όπως αυτών της αυτό-αποκάλυψης, της εναισθησίας, της μεταβίβασης, της διαπροσωπικής μάθησης και της συγκινησιακή διορθωτικής εμπειρίας (corrective emotional experience) (Alexander, 1946), που απαντώνται σε σύγχρονα ψυχοθεραπευτικά πλαίσια και πρακτικές ψυχοθεραπείας, σε ατομικό και ομαδικό πλαίσιο. Παράλληλα επιθυμείται η ανάγνωση, στο έργο του Τραγικού, ενδεχομένως αντίστοιχων (που να ενισχύουν δηλαδή τους προαναφερθέντες παράγοντες), ή νέων «εργαλείων» που θα έδιναν ιδανικά, μια ψυχοθεραπευτική δυνατότητα στη σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική. Τόσο η ψυχοθεραπεία, όσο και το θέαμα των τραγωδιών υπό προϋποθέσεις, συνιστούν, επανορθωτική και συγκινησιακή εμπειρία.

Μελετώντας όμως έναν ποιητή της εμβέλειας του Αισχύλου, πρέπει πρώτα από όλα να προσδιοριστεί το ακριβές σημείο του δρόμου στο οποίο συνάντησε την ανθρωπότητα. Η Ελληνική τραγωδία ήταν μια από τις ξεχωριστές εκφάνσεις της Αθηναϊκής δημοκρατίας. Η εξέλιξη του κοινωνικού οργανισμού στον οποίο που ανήκε καθόριζε τη μορφή και το περιεχόμενό της, την ανάπτυξη και την παρακμή της. Πρωταρχικό στοιχείο διαφοροποίησης στις συνοικίες της Ανατολής και στις πόλεις με την αυστηρή έννοια του όρου της αρχαίας Ελλάδας είναι η γέννηση της έννοιας του συμμετόχου και ενεργού πολίτη, έννοια αδιανόητη και αδύναμη σε άλλο χώρο. Στη βάση αυτή γεννιέται η δυνατότητα της σύλληψης του ανθρώπου ως ατομικότητας και προσωπικότητας που ήταν επίσης εντελώς ασυμβίβαστη με τη λογική και την πρακτική ζωή εκτός Ελλάδας. Η πολιτισμική εξέλιξη στην αρχαία

Ελλάδα και επομένως και στην σύγχρονη εποχή του Αισχύλου, κινείται στους εξής άξονες: ανθρωποκεντρισμό, ορθολογισμό, ατομικισμό, νατουραλισμό. Πιο αναλυτικά τα αντικείμενα της σκέψης που χαρακτηρίζουν την εποχή του τραγικού είναι :

- Η ανθρωπομορφική αναπαράσταση θεοτήτων και η εικαστική προσγείωση της «θεότητας» με ανθρώπινες ιδιότητες, πάθη και αδυναμίες.

- Το ανθρώπινο σώμα αποθεώνεται όχι μόνο στατικά και μετωπικά αλλά κινητικά και σφαιρικά.

- Το αρχιτεκτονικό εντάσσεται και υποτάσσεται σε ανθρώπινη διάσταση και μέτρο, σε αντίθεση με τον ογκολιθισμό της Ανατολής και αποκτά πλαστικότητα.

- Η κλασική εικαστική αναπαράσταση ανταποκρίνεται στο ιδεώδες του κάλλους που διαμορφώνεται συλλογικά και καλύπτεται από την ιδέα του μέτρου μιας δημοκρατικής κοινωνίας ενεργών πολιτών.

- Το αθλητικό ανδρικό πρότυπο των αρχαίων της προκλασσικής και της κλασικής περιόδου συμπληρώνεται βαθμιαία από όλο και πιο έντονα πνευματικά χαρακτηριστικά που αποτυπώνονται στην απεικόνιση του προσώπου.

- Το ιδεώδες του κάλλους δεν εκφράζεται πλέον γενικά και αφηρημένα με την τήρηση των αποδεκτών μορφολογικών κανόνων που ενσαρκώνουν, αλλά εξειδικεύεται ατομικά στο απεικονιζόμενο στοιχείο (αυτό-εικόνα) το οποίο ανταποκρίνεται στη σύλληψη του ανθρώπου ως ατομικότητας και προσωπικότητας, ο οποίος διατηρεί την ιδιαιτερότητά του (εαυτός) στο πλαίσιο της συλλογικότητας (ομάδα-πλαίσιο).

1.2 ΣΚΟΠΟΣ:

Με την παρούσα εργασία γίνεται πιο συγκεκριμένα προσπάθεια να εξευρεθούν, μέσα από τους στίχους των επεισοδίων και των χορικών των διασωθεισών τραγωδιών του Αισχύλου, αποσπασματικά τμήματα, που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με έννοιες

(ανάλογα) ψυχοπαθολογίας, καθώς και η ανίχνευση ενδεχομένως, «εργαλείων» που θα έδιναν ιδανικά, μια *ψυχοθεραπευτική δυνατότητα* στη σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική. Ταυτόχρονα εντοπίζονται χωρία που ομολογούν την *σκέψη, λειτουργία και δράση των σύγχρονων πρωταγωνιστών σε συντεθειμένες ομάδες*. Η αναζήτηση τέτοιων ομάδων και συλλογικών δομών συνοχής προδιαθέτουν τουλάχιστον την περιέργεια ενός ειδικού (ψυχιάτρου-ψυχολόγου-θεραπευτή) να αναγνώσει τη δυνατότητα μεταφοράς αυτού του θεωρητικού αναλόγου στα πλαίσια της ομαδικής ψυχοθεραπευτικής πρακτικής.

Μέσα από την επισκόπηση του γνωστού έργου του τραγικού Αισχύλου, σύμφωνα με την σύγχρονη ψυχολογική αντίληψη αλλά και τα με βάση τα χαρακτηριστικά όπως τα ορίζει η κοινωνική ψυχολογία, οι ομαδικές προσπάθειες αναζητούνται και αναφέρονται, στις από κοινού ενέργειες ανθρώπων που αναφέρονται στα κείμενα ανήκουν ως δρώμενα, αλλά και που περιγράφονται από τα πρόσωπα των έργων και διακρίνονται κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα που συνθέτουν ένα χαλαρό ή συμπαγές σύνολο. Παράλληλα έγινε μια προσπάθεια κατανόησης των νέων αντιλήψεων ενός εξελισσόμενου πολιτισμού των Αθηναίων πολιτών τον οποίο εξέφρασε ο ποιητής δια των έργων του. Επρόκειτο εξάλλου για τη μετάβαση των σύγχρονων του ποιητή από έναν κόσμο που βρίσκεται στις παρυφές της γνώσης σε έναν κόσμο πολιτισμού, κοινωνίας και ομόνοιας (ή μήπως κοινωνικής φοβίας;), συνειδητοποίησης δηλαδή της σχέσης του Εαυτού (όλον) με τον Άλλον (ηθική-θρησκεία-προσδοκίες) και το έτερον (πλαίσιο).

1.3 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΗ ΟΠΤΙΚΗ:

Για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας χρησιμοποιήθηκαν πολλών ειδών πηγές με κυρίαρχες τις βιβλιογραφικές Ελληνικές και ξενόγλωσσες και σε μικρότερο βαθμό

επιστημονικά περιοδικά και το διαδίκτυο. Στη βιβλιογραφική έρευνα τόσο πρωτογενών, όσο και δευτερογενών πηγών, παρατηρήθηκε ότι το περιεχόμενο των περισσότερων, αφορούσε στην εφαρμογή της εκάστοτε θεραπείας μέσω τέχνης και στο αντικείμενό της γενικότερα. Λιγότερες υπήρξαν οι πηγές που αφορούσαν στο σύνολο των θεραπειών μέσω τέχνης, καθώς και στη χρησιμότητά τους, υπό το πρίσμα ενός συνθετικού τρόπου κατανόησης και χρήσης, αλλά και γενικότερη προσπάθεια μιας αποδομητικής ανάγνωσης του έργου του αρχαίου Έλληνα τραγικού και έναν σεβασμό στην ιστορική ασυνέχεια του εγχειρήματος, τόσο σε ότι αφορά στη μεταφορά του νοήματος του περιεχομένου της εκάστης τραγωδίας, όσο και στην μεταφορά του υλικού σε ψυχοθεραπευτική πλαίσια. Οι απόψεις που κυριάρχησαν στη βιβλιογραφία, η αποδελτίωσή της, η ταξινόμηση των θεματικών ενοτήτων, η κριτική παρουσίαση και ανάλυση, καθώς και ο σχολιασμός των ευρημάτων, οδήγησαν στο αποτέλεσμα σύνθεσης αυτής της εργασίας.

Επιπλέον, παρατηρήθηκε το γεγονός ότι ενώ σε χώρες του εξωτερικού οι θεραπείες μέσω τέχνης είναι γνωστές και εφαρμόζονται ευρέως, στην Ελλάδα είναι άγνωστες στο ευρύ κοινό και όσον αφορά στην εφαρμογή τους βρίσκονται σε εμβρυακό επίπεδο. Για τον σκοπό αυτόν μελετήθηκαν τα κείμενα των διασωθεισών τραγωδιών του αρχαίου Έλληνα ποιητή. Η μελέτη έγινε στηριζόμενη σε λειτουργικούς όρους της ψυχολογίας, σε διαφορετικά θεωρητικά της ρεύματα και συγκεκριμένα. Η ψυχανάλυση, τα art therapies, η υπαρξιακή ψυχοθεραπεία, η κοινωνική ψυχολογία, συνιστούν μερικά από αυτά και προσπαθούν να αποκωδικοποιήσουν τις σκέψεις, πράξεις, ενέργειες, το θυμικό και τη γενική νοοτροπία των ατόμων ή υπάρξεων (θεοτήτων) που εμφανίζονται σε ολόκληρη την έκταση του έργου του ποιητή Αισχύλου. Μέσω μιας, εικαστικής αποτύπωσης, μιας χορογραφίας, μίας μουσικής εκτέλεσης, την εκδραμάτιση ενός ρόλου ή της επαφής με

ποίκιλλα και πολύμορφα υλικά, το άτομο αφήνεται ελεύθερο να εκφραστεί χωρίς το φόβο της κριτικής και δημιουργεί ένα δικό του κόσμο μέσα στον οποίο έχει τη δυνατότητα και την ευχέρεια να κινηθεί όπως το ίδιο θέλει, αποστασιοποιείται από τον «εαυτό», με κύριο στόχο να αντιληφθεί και να κατανοήσει. Τα σύγχρονα άτομα μέσω της τέχνης, δύναται να εκφράζει ένα ευρύ φάσμα συναισθημάτων, που κυμαίνεται από τη μεγάλη χαρά, ως μέχρι μεγάλη θλίψη από τον απόλυτο θρίαμβο (πάθος) έως το (ψυχοδυναμικό και ψυχοσωματικό) ψυχικό τραύμα.

«Η διαδικασία της θεραπείας μέσω των εικαστικών βασίζεται στην αναγνώριση του ότι οι πιο θεμελιώδεις σκέψεις και τα συναισθήματα του ανθρώπου, που προέρχονται από το ασυνείδητο, βρίσκουν την έκφραση τους περισσότερο στις εικόνες παρά στις λέξεις» (Naumburg, 1958:511). Όταν η τέχνη χρησιμοποιείται στη θεραπεία με αυτόν τον τρόπο, γίνεται μέσο μη λεκτικής επικοινωνίας, ένας τρόπος δήλωσης συγκεκριμένων και δύσκολα κατανοητών συναισθημάτων σε μία προσπάθεια να αποκτήσουν σαφήνεια και τάξη. «Αν θέλουμε να το εκφράσουμε πιο περίπλοκα, η καλλιτεχνική δραστηριότητα προσφέρει ένα περισσότερο συγκεκριμένο, παρά λεκτικό, μέσο διά του οποίου το άτομο επιτυγχάνει την έκφραση της συνείδησης και του ασυνείδητου και το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πολύτιμο μέσο θεραπευτικής αλλαγής» (Dalley, 1984, Hall,1998). Οι θεραπευτές που χρησιμοποιούν την ψυχαναλυτική προσέγγιση ενθαρρύνουν την απεικονιστική έκφραση της εσωτερικής εμπειρίας και με αυτή την έννοια η τέχνη αναγνωρίζεται ως μία διαδικασία αυθόρμητης αναπαράστασης που αποδεσμεύει το ασυνείδητο. «Η διαδικασία της θεραπείας μέσω των τεχνών βασίζεται στην αναγνώριση του ότι οι πιο θεμελιώδεις σκέψεις και τα συναισθήματα του ανθρώπου, που προέρχονται από το ασυνείδητο, βρίσκουν την έκφραση τους περισσότερο στις εικόνες παρά στις λέξεις» (Naumburg, 1958:511).

2.0 Το αρχαίο δράμα και η σχέση του με την ψυχολογία: (α)ψυχανάλυση δραματοθεραπεία-ψυχόδραμα, (γ)εικαστικές τέχνες, (δ)υπαρξιακή ψυχοθεραπεία (θεωρητικές προσεγγίσεις και εφαρμογές).

Ο Αριστοτέλης θεωρούσε «το θέατρο ένα είδος ασφαλιστικής δικλείδας, αφού διορθώνει τη συναισθηματική ισορροπία και καθαρίζει τον εαυτό μέσα από την ένταση της συναισθηματικής φόρτισης του θεατή στο έργο» (Ρήγα, 2009). Το αισχυλικό δράμα είναι τόσο αξεχώριστο από την κοινωνική και πολιτική ζωή της Αθήνας, που μπορεί να κατανοηθεί μόνο αν μελετηθεί μεθοδολογικά μέσα σε όλο το ιστορικό του πλαίσιο. Έτσι μια προσέγγιση της σύγχρονης εποχής του Αισχύλου ιστορικά αλλά και ιδεολογικά θα διευκολύνει τη μελέτη αυτή. Η αρχαία Ελλάδα παρέδωσε στην ανθρωπότητα το δράμα σαν εκπαιδευτικό θεσμό. Οι τραγωδίες δεν «παίζονταν», αλλά «διδάσκονταν». Ο Αριστοτέλης σε μια μόνο παράγραφο, όρισε τη μορφή, το περιεχόμενο, αλλά και το σκοπό της τραγωδίας: κάθαρση μέσα από λύπη και φόβο. Η επαφή με τα ισχυρά πάθη των θεών και των ηρώων, έκανε το θεατή να φεύγει ανακουφισμένος, γιατρεμένος, καλύτερος. Ο τεράστιος φόβος για το άγνωστο, το απάνθρωπο μίσος, η φοβερή ζήλια, ο παράλογος θύμος, η καυτή οργή, φάνταζαν πιο κοντινά, πιο οικεία και περισσότερο ανθρώπινα πάνω στη σκηνή. Ο θεατής μπορούσε να αποδεχτεί τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή και έτσι να αποδεχτεί και να αντέξει και τα δικά του (Τσαροπούλου, Συκιώτης 2003). Η σύγχρονη ψυχοπαθολογία των ψυχώσεων και νευρώσεων, όπως παρουσιάζεται στο DSM-IV: σχετικά με τις διαταραχές μετατροπής και τη Σωματοποίηση των συμπτωμάτων στις Σωματόμορφες διαταραχές ο όρος που χρησιμοποιείται είναι «pseudoneurological» (σελ.452-453). Αντίστοιχες χαραμάδες υπάρχουν και στην περιγραφή της υστριονικής προσωπικότητας όρος που προέρχεται *histrion* που σημαίνει actor (ηθοποιός). Προτείνεται ενδεχομένως έτσι μια είτε καταπληκτική είτε ανάρμοστη συσχέτιση που

αφήνει περιθώριο για μια συναισθηματική ανάγνωση, ανάγνωση «θεατρική», ή μελοδραματική.

Σύμφωνα με τον Luthan, η εκδραμάτιση εμφανίζεται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: (α) δραματοποίηση ως *σωματικό βίωμα*: με σωματοποιημένη έκφραση της ψυχοπαθολογίας, (β) δραματοποίηση *στη σκέψη*: αναπαράσταση εικόνων και σκηνών που έχουν βιωθεί σαν σε όνειρο, καθώς και φανταστικά σενάρια απτά και απόλυτα προσβάσιμα ως αυθόρμητες ανακλήσεις του παρελθόντος, (γ): δραματοποίηση *στην πράξη σε σκηνές της πραγματικής ζωής* που περιγράφουν συναισθηματικές φορτίσεις αγάπης και μίσους, εμπιστοσύνη και προδοσία, ζωής και θανάτου, και γενικά εκκλίσεις απαλλαγής και αντιμετώπισης.

Η ανθρώπινη ανάγκη για ανακούφιση, για κάθαρση, για μοίρασμα, για βελτίωση, μέσα από την αναπαράσταση, υπήρξε πραγματικά αδηφάγος. Στοιχεία που εμφανίζονται στην αρχαία τραγωδία, τέτοια όπως: η μεταμφίεση, το προσωπείο, η έκσταση, η σύγκρουση, η κάθαρση και η εσωτερική ελευθερία, απαντώνται στην σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική είτε ως βιωματικά αιτήματα και θεραπευτικές κατακτήσεις των θεραπευομένων, είτε ως αντικείμενα (ενότητες) εργασίας για τους θεραπευτές!

2.1 Ψυχανάλυση: Δημιουργικότητα διαμέσου συμβόλων και εικόνας στην αναπαράσταση και στη θεραπεία.

Κατά την Ρήγα, ο τρόπος που ο Σοφοκλής χειρίζεται το βίωμα του ήρωά του στην τραγωδία του Οιδίπους τύραννος, ερμηνεύεται ως «*δραματοποίηση της ψυχαναλυτικής θεραπευτικής διαδικασίας*» (Alford, 1992, Τζούλης, 1993). Η αναπαράσταση όμως των τραγικών παθών που συγκλονίζουν τον άνθρωπο που τα βιώνει ως θέαμα, αναπαράσταση και οπτικό ερέθισμα. Η μετατροπή της αισθητηριακής εμπειρίας σε

ιδέα, γίνεται μέσω της διαδικασίας της *συμβολοποίησης*. Αυτή ακριβώς είναι η γλώσσα του συλλογικού ασυνείδητου. «...το συλλογικό ασυνείδητο μας κατευθύνει και μεταδίδεται από γενιά σε γενιά μέσα στην κοινωνία. Είναι έμφυτο, γι αυτό υπάρχει έξω από κάθε απόψη και προσωπική εμπειρία» (Ρήγα, 2005). «Η ερμηνεία των ονείρων είναι η βασιλική οδός που οδηγεί στη γνώση των ασυνείδητων λειτουργιών της ψυχής» (Freud, 1900:608). Από αυτήν την άποψη, «το θέατρο είναι κάτι σαν την βασιλική οδό προς το πολιτισμικό ασυνείδητο» (Lebeau, 2013).

Τα κείμενα του Freud είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένα με θεματικές που προέρχονται από το αρχαίο δράμα, τους αρχαίους λαϊκούς μύθους. Η γλώσσα του θεάτρου του Αισχύλου είναι η γλώσσα μέσω της οποίας «η ψυχανάλυση ονοματίζει τον εαυτό της, μιλάει για τον εαυτό της» (Felman, 1982:9). Ο θεατρικός λόγος (discours) συνιστά λόγο διαμεσολάβησης στη συνδιαλλαγή πραγματικότητας και ανάλυσης (Heath, 1981:125). Ο ορισμός που δίνει η ψυχανάλυση για το σύμβολο περιλαμβάνει «έναν τρόπο έμμεσης και μεταφορικής αναπαράστασης μιας ασυνείδητης ιδέας, σύγκρουσης ή επιθυμίας. Με άλλα λόγια, οι προβεβλημένες και απωθημένες παρορμήσεις της ψυχής αποσπώνται από κάποιο «αντικείμενο» και μεταβιβάζονται σε κάποιο άλλο. Με αυτή την έννοια, η ψυχανάλυση θεωρεί ότι «κάθε δημιουργία υποκατάστατου είναι συμβολική» (Weir, 1998:162) και επιλέγον συνιστά συμβολική δοκιμή (Dolto, 1985).

Η μετατροπή των ψυχικών χαρακτηριστικών σε θεότητες στην αρχαία ελληνική παράδοση, αντιμετωπίζεται ως μια δυνατότητα αντίστοιχη αυτής της ψυχανάλυσης που οδηγεί το άτομο στην εξερεύνηση του εαυτού και της ταυτότητάς του (Lacan, 1966). Τέτοια μετατροπή των ψυχικών χαρακτηριστικών σε θεότητες, παρατηρείται στο μεγαλύτερο αριθμό των διασωθέντων τραγωδιών του Αισχύλου, τα πάθη, οι αγωνίες και οι ενοχές των οποίων υφαίνουν την πλοκή.

2.2 Ταυτότητα ταύτιση αμυντικοί μηχανισμοί, ψυχολογικές αναφορές και ερμηνευτικά σχόλιά τους στο έργο του Αισχύλου.

Σύμφωνα με τη Menard, «...*αυτά τα συμπτώματα έχουν ως θέατρό τους το σώμα*» . Διχασμός αντικειμένου (σχάση), προβλητική ταύτιση (προβολή-ενδοβολή), η μόνωση, άρνηση, παντοδύναμη διάψευση, φαντασίωση, αποπροσωποποίηση (διαστρέβλωση εικόνας εαυτού και άλλων). Τέτοιοι και έτεροι αμυντικοί μηχανισμοί απαντώνται στην χαρακτηριστική απεικόνιση των πρωταγωνιστών του Αισχύλου. Σε μια κλιμακούμενη προσπάθεια των χαρακτήρων για απεμπλοκή από τύψεις και ενοχές πράξεων, τη συμμετοχή τους σε μυστική γνώση ή ακόμα την αποκάλυψη πληροφοριών που συστήνουν την πραγματικότητά τους, στην πορεία και τη διαδρομή ως την κάθαρση- τη λύση του δράματός τους, την απόφαση και απομάκρυνση από διλληματικές καταστάσεις που εγείρουν φόβο και αγωνία, οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές είτε οι από «μηχανής θεοί» τους, εκτονώνουν το συναίσθημά τους και λειτουργούν βάσει αυτής ακριβώς της πρακτικής.

Η σχέση ανάμεσα στην εικόνα και την ταυτότητα, την εικόνα-δράση και την ταύτιση, συγκρίνεται με τη διάνοιξη μιας ικανότητας δόμησης ενός «εγώ», ενός «εαυτού». Το στάδιο του καθρέφτη, αποτελεί ένα «*δράμα του οποίου η εσωτερική ορμή ρέει από την ανεπάρκεια στην προσμονή*» (Lacan, 1977:4). Η εικόνα είναι τόσο θέαμα, όσο και κατασκευή (Rose, 1986), και το κατά Cuhn «βλέμμα» του κάθε θεατή ή του κάθε θεραπευόμενου διαφορετικό. Ο θεατής ταυτίζεται με τον εαυτό του, ως μια καθαρή πράξη πρόσληψης. Τα βλέπει όλα και προηγείται με έναν τρόπο κατασκευάζοντας το οικείο!(Metz, 1982). Η πραγματικότητα δεν είναι απλώς εκεί (θεατρική δράση) για να την ανακαλύψει κανείς, το υποκείμενο πρέπει να τη

δοκιμάσει, να την ψάξει, να την ανακαλύψει. Αυτή η δοκιμή της πραγματικότητας κατά τον Barby, αποτελεί αυτόματα μια μακρά και επίπονη διαδικασία μέσω της οποίας ο θεατής ανακαλύπτει εκείνο το οποίο φαντάζεται, όπως στο όνειρο, το θέατρο και την ψυχοθεραπεία. Το ψυχοθεραπευτικό ανάλογο είναι καταφανές στην ψυχοθεραπευτική ροή. «*Εξάλλου όλες οι ιστορίες έχουν να κάνουν με το τι συμβαίνει στις επιθυμίες μας*» (Phillips, 1998:1) και η μυθοπλασία της θεατρικής δράσης προσφέρεται για μια ψυχαναλυτική ανάγνωση των μεταλλάξεων της επιθυμίας, ως ένας τρόπος «*δημόσιας φαντασίωσης*», ενσωματωμένο στις αφηγήσεις και τις εικόνες των δράσεων (Adams & Cowie, 1990). Η φαντασίωση ως ψυχαναλυτική έννοια είναι μοναδική ως προς το ότι αναφέρεται σε μια ψυχική διαδικασία που είναι συγχρόνως συνειδητή και ασυνείδητη, ενώ αντιπαραβάλλει τις κοινωνικές και ψυχικές διαδικασίες (Cowie, 1990). Η επιθυμία δηλαδή συνδέεται με την αναπαράσταση με τέτοιο τρόπο που ανοίγει το δρόμο για μια ψυχαναλυτική ερμηνεία της σημασίας αφηγήσεων και εικόνων.

Η γενεαλογία συνιστά κοινωνική, βιολογική και ψυχολογική πραγματικότητα που συμβάλλει στη δημιουργία ταυτότητας του υποκειμένου, περνώντας μέσα από το σωματοποιημένο σύμπτωμα (Schutzenberger, 1993). Συχνά ο Όμηρος αναφέρει τις Ερινύες ως την ενσάρκωση της κατάρτας πατέρα ή μητέρας που έχουν αδικηθεί. Το βάρος της γενεαλογίας και η μεταβιβαστική μεταφορά πεποιθήσεων της «πόλις» κράτους, με την βοηθητική ή τιμωρητική άλλοτε θρησκευτική απόδοση, απαντώνται σε αποσπάσματα των έργων του αρχαίου Τραγικού, λειτουργούν ως πάθη και ως τέτοια θα καθαρθούν.

2.2.1 Η Δραματοθεραπεία

Η δραματοθεραπεία έχει τις ρίζες της στο αρχαίο θέατρο και στις αρχαίες θεραπευτικές τελετουργίες που ήταν συνδεδεμένες με την ψυχική και σωματική υγεία

και που χρησιμοποιούνταν για την αντιμετώπιση του άγνωστου, για θρησκευτική λατρεία αλλά και για τον εξορκισμό μιας επιδημίας, για τη γονιμοποίηση της γης μιας στείρας γυναίκας και για ό,τι άλλο ο άνθρωπος ένιωθε την ανάγκη να ζητήσει από κάποια ανώτερη δύναμη (Ελληνικό Ινστιτούτο Παιγνιοθεραπείας και Δραματοθεραπείας Ε.Π.Ε., 2012). Η λέξη δραματοθεραπεία συνίσταται από τις λέξεις «δράμα» και «θεραπεία». Στη λέξη «δράμα» που προέρχεται από το ρήμα δράω-ω, (δράση) περιέχονται όλα τα μέσα δημιουργικής έκφρασης, ενώ στη λέξη «θεραπεία» περιέχεται η έννοια της αποκατάστασης της ψυχικής υγείας. Η δραματοθεραπεία λοιπόν είναι η σκόπιμη χρήση όλων των μορφών του θεάτρου και της δράσης ως απευθείας μορφή 18 θεραπευτικής παρέμβασης. Το άτομο λοιπόν μετέχει στη θεραπευτική διαδικασία με όλη του την υπόσταση, χωρίς να περιορίζεται σε μία μόνο ιδιότητά του. Όπως θα συνέβαινε αν χρησιμοποιούσε μόνο το λόγο, την έκφραση του σώματος, τη ζωγραφική του ικανότητα (Ελληνικό Ινστιτούτο Παιγνιοθεραπείας και Δραματοθεραπείας Ε.Π.Ε., 2012). Είναι μία ολιστική μορφή θεραπείας, όπως και το θέατρο είναι μια ολιστική μορφή τέχνης. Τη θεραπευτική ικανότητα του θεάτρου είχε κατανοήσει ο Αριστοτέλης. Είναι ο πρώτος που μιλάει για την κάθαρση που επιφέρει η τραγωδία. *«Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας και τελείας Δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»*. Κάθαρση εδώ σημαίνει, ο πλουτισμός και ο εξαγνισμός, η επίταση και η ανάταση του ελέους, του φόβου και των ομοίων τους. Θεωρεί ότι τα πάθη είναι πηγές για την πραγματοποίηση της ευδαιμονίας και της αρετής και όχι μειονεκτήματα (Καραγγέλη-Προύζου, 1994). Μέσα από το παιχνίδι των ρόλων, τη χρήση μύθων, παραμυθιών, φαντασίας, ονείρου και άλλων η Δραματοθεραπεία επιτρέπει προσωπικές εμπειρίες να ξαναβιωθούν και να αντιμετωπιστούν με ένα πολύ πιο άμεσο τρόπο. Αυτό είναι το μεγαλύτερο προσόν της Δραματοθεραπείας. Εμπεριέχει κάτι παράδοξο παρά το ότι

δουλεύεις μέσα από την αισθητική απόσταση, τελικά προσεγγίζεις την προσωπική σου διαδικασία πολύ πιο ουσιαστικά. Δηλαδή, ενώ δε μιλάς άμεσα για το πρόβλημά σου, αλλά το επεξεργάζεσαι μέσα από τη μεταφορά ή το συμβολισμό, ουσιαστικά λες πολλά. Η Δραματοθεραπεία δίνει το πλαίσιο για να εξερευνήσουμε προβλήματα σχέσεων τα οποία ανήκουν στο παρελθόν κάποιου ατόμου ή στο παρόν ή μπορούμε να κοιτάξουμε στο μέλλον. Να δοκιμάσουμε τις φιλοδοξίες μας και να έρθουμε σε επαφή με την πραγματικότητα όσον αφορά στο δυναμικό μας και τις δυνατότητες μας. Είναι μέσο με το οποίο μπορούμε να διερευνήσουμε τον εαυτό μας, τα συναισθήματά μας και να έρθουμε σε επαφή με τις διάφορες περιοχές οι οποίες έχουν μπλοκαριστεί λόγω έντασης. Να νιώσουμε παιδικές καταστάσεις, να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να αγαπήσει και να αγαπηθεί (Καραγγέλη-Προύζου, 1994). Ολόκληρο το πεδίο των συναισθημάτων είναι εκεί και μας περιμένει να το ανακαλύψουμε και να το αναπτύξουμε. Η Δραματοθεραπεία πιστεύει ότι αν εστιάσουμε σε ιατρικά προβλήματα τείνουμε να ενισχύσουμε το ιατρικό μοντέλο το οποίο εξισώνει τα προβλήματα με την ασθένεια και δεν συντελεί στην ανάπτυξη των υγιών πλευρών του ατόμου. Πλευρές που μπορούμε να ενισχύσουμε μέσα από τη δημιουργικότητα, η οποία μπορεί να προσφέρει στα άτομα την εμπειρία της χαράς και της ικανοποίησης αλλά και άλλων πιο επίπονων συναισθημάτων (Καραγγέλη Προύζου, 1994).

2.2.1.α Το Ψυχόδραμα: Πρόκειται για μια παρεμφερή με τη δραματοθεραπεία μέθοδο. «Το ψυχόδραμα αναπτύχθηκε από τον Εβραίο γιατρό J.L. Moreno ανάμεσα στα 1920-1930» (Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου, 1999: 111). Ως μέθοδος βρίσκεται πιο κοντά στη ψυχανάλυση, αφού βασική του αρχή είναι ότι το άτομο ενδιαφέρει περισσότερο από την ομάδα (Ευδοκίμου – Παπαγεωργίου, 1999). Το ψυχόδραμα

εξετάζει την παρουσίαση του προβλήματος του θεραπευόμενου χρησιμοποιώντας ορολογία του ρόλου. Η εκδραμάτιση του ρόλου στο παραδοσιακό ψυχόδραμα αποτελεί το κύριο μέσο θεραπείας και επίλυσης του προβλήματος. Η μεθοδολογία και η φιλοσοφία του Moreno αντιλαμβάνεται τα ψυχολογικά προβλήματα και την ασθένεια σε σχέση με το ρόλο (Jones, 2003). Το ψυχόδραμα επιτρέπει στο άτομο να αντιληφθεί το ρόλο που παίζει σε μια δεδομένη στιγμή ή κατάσταση, καθώς και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών της ομάδας. Πρόκειται δηλαδή για την αναζήτηση της αλήθειας του ατόμου μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, την αναπαράσταση για την επίλυση των συγκρούσεων του παρελθόντος, του παρόντος ή του μέλλοντος (Ευδοκίμου – Παπαγεωργίου, 1999). Ο τρόπος με τον οποίο το ψυχόδραμα βλέπει τη σχέση ανάμεσα στον εαυτό και την πραγματικότητα, έχει στο επίκεντρό του το ρόλο. Είτε εστιάζεται στην ομαδική, είτε στην ατομική διεργασία, το παραδοσιακό ψυχόδραμα έχει στόχο να ορίσει ένα πρωταγωνιστή και να διατυπώσει τη δυσκολία που αντιμετωπίζει ο ενδιαφερόμενος μέσα στον ίδιο του το ρόλο χρησιμοποιώντας μια «*ανάλυση ρόλου*». Τα βασικά χαρακτηριστικά τα οποία προσδιόρισε ο Moreno ως «*ζωτικά εργαλεία*» για το ψυχόδραμα – ο πρωταγωνιστής, ο σκηνοθέτης, ο βοηθητικός εαυτός (το βοηθητικό εγώ), το κοινό και η σκηνή – χρησιμεύουν για τη διερεύνηση και την επίλυση των ζητημάτων και των δυσκολιών του θεραπευόμενου μέσα από τη δημιουργία και την αλληλεπίδραση των ρόλων (Jones, 2003). Είναι αυτονόητο ότι το ψυχόδραμα έχει σχέση με το θέατρο, όμως δεν είναι θέατρο. Οι ηθοποιοί, οι σκηνοθέτες και γενικά οι άνθρωποι του θεάτρου ίσως αναζητούν ομοιότητες του ψυχodrάματος με τη μέθοδο Stanislavski, αλλά ούτε και αυτή η θεώρηση είναι ακριβής. Στη μέθοδο Stanislavski γίνεται λόγος για τον τρόπο εκμάθησης ενός συγκεκριμένου ρόλου, ενώ στο ψυχόδραμα ο πρωταγωνιστής καλείται να είναι επί σκηνής ο εαυτός του, με στόχο τη συνειδητοποίηση και την

ανάλυση των δικών του προσωπικών ρόλων που διαδραματίζει στη καθημερινή του ζωή. Το να συμμετέχει κανείς σε βιοματικές ασκήσεις πάνω σε ένα ρόλο, ώστε να αναδυθούν καλύτερα τα στοιχεία της προσωπικότητας που χαρακτηρίζουν αυτό το ρόλο, δεν σημαίνει ότι είναι ο εαυτός του. Στο ψυχόδραμα ζητείται από το άτομο που πρωταγωνιστεί και γενικά απ' όλα τα μέλη της ομάδας να είναι ο εαυτός τους και όχι ηθοποιοί (Λέτσιος, 2001).

Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτό το σημείο, μπορούμε να αναζητήσουμε τις ομοιότητες του ψυχοδράματος με το αρχαίο ελληνικό δράμα. Ο ίδιος ο Moreno, στη προσπάθειά του να αναπτύξει τη μέθοδο του ψυχοδράματος, μελέτησε ενδελεχώς το αρχαίο ελληνικό δράμα. Εξάλλου και η ετοιμολογία της λέξης «ψυχόδραμα», μας παραπέμπει στις λέξεις «ψυχή» και «δράμα». Το αρχαίο δράμα, το οποίο αποτέλεσε μια από τις πηγές έμπνευσης του ψυχοδράματος, ήταν μια μυστικιστική τελετουργία, κατά την οποία το δρών άτομο που πρωταγωνιστούσε, εξέφραζε τα προβλήματα της ομάδας και της πόλης. Είναι γεγονός ότι υπήρχε τόσο έντονη και πηγαία έκφραση επί σκηνής, που οδηγούσε τους θεατές σε «κάθαρση». Στο ψυχόδραμα ο Moreno τροποποίησε τη θεραπευτική αξία του αρχαίου δράματος, συμπληρώνοντας την «κάθαρση» του παρατηρητή με την «κάθαρση» του πρωταγωνιστή. Διέβλεψε ότι μέσω της δράσης-πράξης, της διαδραμάτισης, εκφράζονται με βαθύτερο και πολυδιάστατο τρόπο «οι αλήθειες της ψυχής» με την τραγική ή την κωμική τους πλευρά και ενώ πειραματιζόταν με το «αυτοσχέδιο θέατρο», άρχισαν σιγά-σιγά να διαμορφώνονται και να αποκρυσταλλώνονται μέσα του οι θεραπευτικές δυνατότητες της δράσης (Λέτσιος, 2001). Ουσιαστικός σκοπός του ψυχοδράματος είναι να δώσει τη δυνατότητα στον άνθρωπο να αναπτύξει τον αυθορμητισμό και τη δημιουργικότητα, ιδιότητες που συχνά μειώνονται σε αυτούς που υποφέρουν από συγκινησιακά προβλήματα και τείνουν να απομονωθούν κοινωνικά. Ακόμη

περισσότερο, λίγοι άνθρωποι λειτουργούν πάντα με το μέγιστο των δυνατοτήτων τους, του αυθορμητισμού και της δημιουργικότητας. Συνεπώς, συμμετέχοντας σε κάθε περίπτωση και σε οποιοδήποτε επίπεδο συμμετοχής στο ψυχόγραμμα, είτε με ενεργητικό τρόπο ως πρωταγωνιστής ή βοηθητικός, είτε απλά ως παρατηρητής που μπορεί να μάθει από την εμπειρία του πρωταγωνιστή, όλοι μπορούν να επωφεληθούν και σε οποιαδήποτε χρονική περίοδο της ζωής τους (Moreno, 2006).

2.2.1.β Εικαστική θεραπεία

Η εικαστική θεραπεία είναι ουσιαστικά η ένωση δύο πεδίων: της τέχνης και της ψυχολογίας. Πλευρές των εικαστικών τεχνών, η δημιουργική διαδικασία, η ανθρώπινη ανάπτυξη, η συμπεριφορά, η προσωπικότητα και η ψυχική υγεία μεταξύ άλλων, είναι απαραίτητα για να δοθεί ο ορισμός της εικαστικής τέχνης. (Malchiod, 2009). *«Υπάρχουν πολλοί ορισμοί για την εικαστική, αλλά μόνο δύο κατηγορίες αντιπροσωπεύουν την θεραπεία. Η πρώτη συνεπάγεται με την πεποίθηση ότι η δημιουργική διαδικασία της τέχνης έχει εγγενώς θεραπευτική δύναμη. Αυτή η άποψη ασπάζεται την ιδέα ότι η διαδικασία δημιουργίας ενός έργου τέχνης είναι θεραπευτική. Αυτή η διαδικασία αποκαλείται τέχνη ως μέσω θεραπείας»* (Malchiod, 2009: 22).

«Η εικαστική θεραπεία είναι η δυναμική θεραπεία που απαιτεί από το άτομο να συμμετέχει στην θεραπεία του, μέσα από τη δημιουργία τέχνης» (Malchiod, 2009:22).

Σύμφωνα με την Malchiod (2009:22), ο δεύτερος ορισμός της εικαστικής θεραπείας βασίζεται στην άποψη ότι η τέχνη είναι μέσο συμβολικής επικοινωνίας. Αυτή η προσέγγιση, που συχνά αποκαλείται εικαστική ψυχοθεραπεία, τονίζει την χρησιμότητα των υλικών που χρησιμοποιούνται για να εκφραστεί το άτομο. Με την καθοδήγηση του θεραπευτή και την κατανόηση της τέχνης από το άτομο, το τελευταίο, οδηγείται στην ολοκλήρωση του. Επίσης ο ίδιος ο θεραπευτής πετυχαίνει

την ενσυναίσθηση. Η πρακτική της εικαστικής καταφέρει να κάνει το άτομο να αντιλαμβάνεται καλύτερα τα προβλήματα του, να αναπτύξει ιδέες τις οποίες έχει την δυνατότητα και να τις εκφράσει». Η διαδικασία της «συνειδητοποίησης», που σημαίνει η θεραπεία μέσω των εικαστικών, προϋποθέτει την ανάδυση και τη δημιουργία εικόνων του ασυνειδήτου, των εσωτερικών ψυχικών πόρων, στις οποίες δίνει σχήμα και μορφή κι έτσι τις κάνει «πραγματικές», απτές και εξωτερικές. Ακόμη, πρόκειται για μια διαδικασία ενσυναίσθησης και επικοινωνίας. Η πρωταρχική σχέση φτιάχεται ανάμεσα στη δημιουργία και στο δημιουργό της, ανάμεσα στον εαυτό και στο εγώ. Η εικόνα έτσι γίνεται μεσολαβητής και ο δημιουργός της γίνεται θεραπευτής του ίδιου του εαυτού του. (Hall, 1998:261-262). Προσφέρει ένα είδος γέφυρας και μεγαλύτερης σύνθεσης, για παράδειγμα ανάμεσα στο λεκτικό και το μη λεκτικό, στο ασυνείδητο και το συνειδητό, στο εσωτερικό και το εξωτερικό, στο να κάνεις και το να μιλάς στη φαντασία και την πραγματικότητα, στη διαίσθηση και τον ορθολογισμό, βοηθώντας στην ενότητα του σώματος, του νου και του πνεύματος. Με τον τρόπο αυτό προσφέρει έναν τρόπο θεραπείας τηςσχάσης (Hall, 1998:262).

Όταν κάποιος φτιάχνει ένα έργο τέχνης του δίνεται η ευκαιρία να εκφράσει την φαντασία που κρύβει μέσα του. *«Αυτός ο τρόπος έκφρασης τον οδηγεί στην προσωπική ικανοποίηση και γενικότερα στην αλλαγή του ατόμου, καθώς έτσι ενισχύεται και η υγεία του ατόμου»* (Malchiod, 2009: 22). Κατά την θεραπευτική διαδικασία μέσω της εικαστικής έκφρασης υποστηρίζεται πως η χρήση των εικαστικών υλικών διευκολύνει την κατάλυση των αμυντικών μηχανισμών και την ανάδυση των συναισθημάτων, και ότι το αποτέλεσμα είναι συχνά πολύ αποδιοργανωμένο για να ονομαστεί «τέχνη» η επιθετικότητα, η αμφιθυμία και τα εκρηκτικά συναισθήματα που βιώνονται κατά τη διαδικασία αποτελούν την ουσία του θεραπευτικού έργου. *«Εκείνοι δίνουν έμφαση στην αισθητική σημασία του τελικού*

προϊόντος της θεραπείας τείνουν να υπονομεύουν τις καθαρτικές πτυχές της διαδικασίας της δημιουργίας του» (Dalley, 1998:22).

Η εικαστική εμπειρία διευκολύνει την αλληλεπίδραση, την ανοιχτή στάση, την ευαισθησία και την υιοθέτηση νέων δεξιοτήτων. Ακόμη, *«παρέχει ένα πλαίσιο για τη δοκιμή νέων ρόλων και νέου επικοινωνιακού ύφους, αφού οι θεραπευόμενοι μπορούν να έχουν την ευκαιρία της μεταξύ τους αντιμετώπισης με έναν καινούριο τρόπο μέσα από τη μη απειλητική εικαστική εμπειρία»* (Landgarten, 1999:29). «Η θεραπεία μέσω των εικαστικών είναι μία διαδικασία πολύ πιο ισχυρή και πολύπλοκη από το άθροισμα των μερών της. Σε πρώτο επίπεδο, οι εικόνες μπορούν να θεωρηθούν ως ισχυρές μορφές ενός συμβολικού λόγου, ανεξάρτητα από τα αρχέτυπα συστατικά» (Hall, 1998:244).

2.2.1.γ Υπαρξιακή ψυχοθεραπεία

Η φαινομενολογία ορίζει πως βιώνουμε τα φαινόμενα του κόσμου και όχι την πραγματικότητά του. Η συνειδητή νοηματοδότηση και η προσωπική βιωθείσα εμπειρία δρουν προσθετικά στην απόδοση του νοήματος. Σύμφωνα με τον Nietzsche, για καθετί που ο άνθρωπος επιτρέπει να γίνει ορατό, μπορεί κανείς να ρωτήσει τι είναι εκείνο που επιθυμεί να κρύψει? Το ορατό, το φαινόμενο λοιπόν, φέρει πάντα το φάσμα του κρυμμένου, του μυστικού, που έχει δύναμη, που γεννά ενοχές, που γεννά σιωπή...συμφωνίες της μοίρας όπως διαφαίνονται μέσα από το έργο του αρχαίου Τραγικού. Άλλη μια αντίφαση εγείρεται από τη μελέτη των κειμένων του Αισχύλου, και αυτή αφορά στο διαχωρισμό της εξωτερικής πραγματικότητας από την υποκειμενική συνειδητότητα. Αυτή ακριβώς η φαινομενολογική συνύπαρξη και διαφοροποίηση εμποδίζει τους πρωταγωνιστές να δρουν απαλλαγμένοι ενοχών και παθών, είναι το εμπόδιο για την ελευθερία και την κάθαρσή τους. Μήπως στην σύγχρονη πραγματικότητα της ψυχοθεραπείας δεν είναι ακριβώς αυτό το ίδιο εμπόδιο

που παρεμβάλλεται της παθογενούς έκφανσης και της λύσης-τέλους της θεραπευτικής πορείας? Οι φόβοι της *εγκύκλισης*, της *ενδόρρηξης*, και της *απολίθωσης* (Spinelli, 2005, σελ. 202), κυριεύουν τις σκέψεις και τις πράξεις των πρωταγωνιστών και του χορού στο μεγαλύτερο μέρος των επεισοδίων και χορικών του έργου του Τραγικού, αποζητώντας τη συμπάθεια και με έναν τρόπο ενσυναίσθηση των θεατών για το δράμα που αφηγείται ο ρους της τραγωδίας. Κατά αντιστοιχία, σύμφωνα με τον Jaspers και τον Binswanger, αυτούς τους φόβους αντιμετωπίζει το άτομο με ψυχοπαθολογικά εμπόδια, με τη θεραπευτική αντιμετώπιση να έγκειται στην αποκρυπτογράφηση των κρυφών νοημάτων της συμπεριφοράς τους και το empathy, κάτι που θα καθιστούσε την «φυσική» θεραπευτική στάση.

Ο ρόλος της εμπειρίας, το ζήτημα της πραγμάτωσης, η υπόθεση της πληρότητας και ολοκλήρωσης, και η ανά πάσα στιγμή συνείδηση της κατάστασης του «εαυτού», όπως προτείνονται από τον Rogers (1951) ως στόχους της προσωποκεντρικής προσέγγισης στη θεραπεία, διαπραγματεύονται απόλυτα, ως υπαρξιακού τύπου αναζητήσεις και διατρέχουν το έργο του Αισχύλου. Ως αντίποδα στο άγχος του θανάτου ο Yalom (1980, σελ. 115) καταθέτει πως ένας τρόπος είναι να πείσει κανείς τον εαυτό του για «την ιδιαιτερότητα και το άτρωτο του προσώπου του», πως είναι κατά έναν τρόπο ιδιαίτερος και θα γλιτώσει από τη μοίρα. Οι σκέψεις και οι πράξεις του Προμηθέα και του Αγαμέμνονα φαίνεται να ακολουθούν αυτή τη συλλογιστική!

Ένας έτερος τρόπος αντιμετώπισης του άγχους θανάτου είναι αυτός του «Απόλυτου Σωτήρα» (Yalom, 1980, σελ. 129-141). Γίνεται αντιληπτός ως υπερφυσική οντότητα με δύναμη που προφυλάσσει διαρκώς και καθοδηγεί, μια χαρισματική προσωπικότητα. Πάλι ο Προμηθέας στο έργο του Αισχύλου περιγράφεται ως αυτός ο

απόλυτος σωτήρας. Όπως λοιπόν συμβαίνει με τον καταναγκαστικό ήρωα, με τον ψυχαναγκαστικού τύπου ηρωισμό, έτσι και ο εργασιομανής, ο νάρκισσος, ο αυταρχικός και ο επιθετικός, αποδίδουν ως κεντρική ανησυχία τους την ικανότητά τους να ελέγχουν.

3.0 Η έννοια και η αξία της ομάδας, συσχετισμός με σύγχρονα κατονομασμένες ψυχοπαθολογικές καταστάσεις.

Είναι γνωστή η διασταύρωση των επιστημών του ανθρώπου με τις κοινωνικές επιστήμες. Η κοινωνική ψυχολογία μελετά τους συνδέσμους του ψυχικού με το κοινωνικό, τόσο στο ατομικό επίπεδο όσο και στα επίπεδα της δι-ατομικής επικοινωνίας μέσα στις ομάδες. Αυτό σημαίνει πως η κοινωνική ψυχολογία είναι μια ανθρωπολογία, στο πλαίσιο της οποίας ο άνθρωπος θεωρείται κατ' αρχήν σαν ένα κοινωνικό και πολιτισμικό γεγονός.

Με αφετηρία τη διαπίστωση ότι τόσο η ατομική συμπεριφορά όσο και οι διάφορες ψυχικές και νοητικές λειτουργίες, το συναίσθημα, η νόηση, η μνήμη, η αντίληψη, διαμορφώνονται μέσα από τις σχέσεις του ατόμου με το περιβάλλον του, η κοινωνική ψυχολογία εξετάζει στον άνθρωπο το αποτέλεσμα των διαδικασιών κοινωνικοποίησης και πολιτικής συγκρότησης ή διείσδυσης.

Οι περισσότεροι έχουμε γεννηθεί, μεγαλώσει και ανήκουμε σε μια οικογένεια, την πρώτη δηλαδή βασική ομάδα στη ζωή μας. Στην εργασία, στο σπίτι, στην εκπαίδευση, στο στρατό, τον αθλητισμό, την ψυχαγωγία, είμαστε αναγκασμένοι να βιώνουμε συναισθήματα που συνδέονται με τις διαδικασίες ένταξης και προσαρμογής μας ή τη συμμετοχή και τη συνεργασία μας με άλλους ανθρώπους. Ας δούμε όμως τι είναι ομάδα ή καλύτερα τι είναι ομάδα. Η οικογένειά μου η σχολική μου τάξη, οι συνάδελφοι στο χώρο εργασίας μου, αποτελούν χωριστές ομάδες. Αναπόσπαστα

κομμάτια του κοινωνικού εαυτού, στοιχεία της ατομικής ταυτότητας, που όταν διαλύονται και χάνονται παίρνουν μαζί τους και κάτι από μένα, αφήνοντας πίσω το φοβερό κενό μιας απουσίας, την εγκατάλειψη, το αίσθημα του ψυχικού διαμελισμού, το θάνατο.

Στις Κοινωνικές Επιστήμες ο όρος ομάδα εμφανίζεται συνήθως με δυο διαφορετικές σημασίες: Στην πρώτη περίπτωση, που αφορά κυρίως την κοινωνιολογία, η ομάδα εισάγεται σε μια μακροκοινωνική κατηγορία, ένα λίγο ή πολύ εκτεταμένο σύνολο ατόμων με ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά (φυλετικά, θρησκευτικά, εθνικά, επαγγελματικά), που συνδιαλέγεται, συγκρούεται, αλληλεπιδρά με άλλα ανάλογα κοινωνικά υποσύνολα, με άλλες ομάδες και συμβάλλει μαζί με αυτές στη διαμόρφωση διαφόρων κοινωνικών φαινομένων, ένα από τα οποία και η κοινωνική αλλαγή.

Στη δεύτερη περίπτωση, με τον όρο ομάδα εννοούμε ένα σύνολο ατόμων, που έχουν έναν ή περισσότερους κοινούς στόχους ή κίνητρα, τα οποία επικοινωνούν μεταξύ τους και συνδέονται με σχέσεις συναισθηματικής αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης. Η διαφορά ανάμεσα στις δυο αυτές έννοιες δεν είναι ποσοτική. Η προϋπόθεση δηλαδή της επικοινωνίας και της συναισθηματικής αλληλεξάρτησης δεν είναι περιοριστική ως προς τον αριθμό των ατόμων που μπορεί να περιλαμβάνει μια ομάδα. Δεν αρκεί λοιπόν να συνυπάρχουν απλά και μόνο σε κάποιο χώρο ορισμένα άτομα για να έχουμε ομάδα, έστω και αν τα άτομα αυτά έχουν έναν ή και περισσότερους κοινούς στόχους ή κίνητρα για να βρίσκονται εκεί. Δεν πρόκειται συνεπώς για ομάδες αλλά για αδρανή σύνολα ή σειρές¹.

Το μέγεθος που μπορεί να έχει μια ομάδα, όπως είπαμε ποικίλει. Η πιο μικρή, που μπορούμε να σκεφτούμε δεν είναι δυνατό να περιλαμβάνει λιγότερα από δύο

¹ Sartre J.P., Critique de la raison dialectique, Gallimard, Paris, 1960.

άτομα². Από εκεί και πέρα η πυκνότητα και η ένταση της αλληλεπίδρασης μεταβάλλονται όσο αυξάνεται ο αριθμός των μελών.

Κάθε ομάδα είναι ένας ζωντανός οργανισμός που γεννιέται, αναπτύσσεται και κάποτε πεθαίνει. Η ζωή της ομάδας χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της συνέχειας και το στοιχείο της αλλαγής. Συνέχεια είναι το αποτέλεσμα της επανάληψης και της αναπαραγωγής κάποιων σχέσεων καταστάσεων. Η οργάνωση της ομάδας, με τους ρόλους και τους κανόνες που περιλαμβάνει, εξυπηρετεί αυτή τη συνέχεια.

Οι ομάδες διαφέρουν μεταξύ τους, από ψύχο-κοινωνιολογική άποψη, ανάλογα με τον τυπικό προορισμό τους και την τυπική τους οργάνωση. Η τυπική αυτή πλευρά των ομάδων εξαρτάται σε κάθε περίπτωση από ορισμένους κοινωνικούς θεσμούς, δηλαδή από βαθιά ριζωμένες συνήθειες και πεποιθήσεις, που στηρίζονται στα έθιμα, στους νόμους και στη θρησκεία. Τα θεσμικά πλαίσια μέσα στα οποία διαμορφώνονται και αναπτύσσονται οι διάφορες κοινωνικές ομάδες, προσδιορίζουν και οριοθετούν ακριβώς και τις κοινωνικές τους προεκτάσεις. Ας κοιτάξουμε καλύτερα εμβαθύνοντας περισσότερο στο θεωρητικό υπόβαθρο :

Παρά όλο που και παλιότερα φιλόσοφοι και κοινωνικοί στοχαστές, όπως λ.χ. ο Κομένιος το 17^ο αιώνα , ο Rousseau τον 18^ο ή ο Fourier στις αρχές του 19^ο, είχαν επισημάνει τον κοινωνικό ρόλο των ομάδων¹⁰, στον Gustave Le Bon³ οφείλεται η πρώτη ειδική μελέτη για το συγκεκριμένο αντικείμενο , που εισάγει κατά κάποιον τρόπο και στην επερχόμενη κοινωνική ψυχολογία των ομάδων. Στο βιβλίο του «Ψυχολογία του όχλου», επιχειρεί να εξηγήσει το φαινόμενο της ενιαίας συλλογικής

² Adorno T. κ Χόρκχάϊμερ Μ., (1956) Κοινωνιολογία, Δοκίμια, Αθήνα, 1987:Κριτική.

¹⁰ Όπως και για πάρα πολλά άλλα επιστημονικά και φιλοσοφικά θέματα , θα μπορούσε κανείς να ανατρέξει στην ελληνική αρχαιότητα και να ανακαλύψει πως η προβληματική των ομάδων δεν είναι κάτι καινούριο . Πράγματι , στην < Πολιτεία > του Πλάτωνα , όπως και στα < Πολιτικά > του Αριστοτέλη , υπάρχουν σημαντικότερες υποθέσεις και αναλύσεις που αναφέρονται στις κοινωνικές ομάδες , στις διάφορες δομές και στους μετασχηματισμούς τους μέσα στο χρόνο .Πλάτων, Πολιτεία , Πάπυρος 1965.Αριστοτέλης, Πολιτικά, Πάπυρος Α 1975.

¹¹ Le Bon, G.(1895). Psychologie des foules, 4th ed. , Guadrigue, 1991.

³ Le Bon G. (1895). Psychologie des foules, 4th ed., Guadrigue, 1991.

δράσης μέσα στον όγλο, σύμφωνα με την κυρίαρχη την εποχή εκείνη θεωρία των ενστίκτων. Το «αγελαίο» ένστικτο, το ένστικτο δηλαδή της αγέλης, ευθύνεται για το ότι οι άνθρωποι μέσα στον όγλο δεν συμπεριφέρονται συνήθως αλλά εξομοιώνονται μεταξύ τους σε ιδιαίτερα χαμηλά επίπεδα ηθικού ελέγχου.

Από την πλευρά της ψυχολογίας, οι θεωρίες της συμπεριφοράς και της κοινωνικής μάθησης, αμφισβητούν ριζικά και ανατρέπουν γενικότερα τις αντιλήψεις για τα ένστικτα και την ανθρώπινη φύση. Σύμφωνα με τους συμπεριφοριστές, οι ανθρώπινες συμπεριφορές δεν είναι έμφυτες αλλά επίκτητες, διαμορφώνονται δε μέσα από τις σχέσεις του ατόμου με το περιβάλλον του.

Μετά τον Le Bon και τους ενστικτωδιστές και συγκεκριμένα από τις αρχές περίπου της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, ο Freud ασχολήθηκε και εκείνος με τα φαινόμενα των ομάδων, επιχειρώντας να τα εξηγήσει σύμφωνα με θεωρίες της ψυχανάλυσης. Σύμφωνα με την πρώτη του θεωρία ο Freud ¹¹ απέδωσε το ομαδικό φαινόμενο στην αναβίωση και τη συμβολική επανάληψη του μύθου της αρχέγονης πατριαρχικής ορδής, στην επιστροφή μιας αρχέτυπης εικόνας, που διασχίζει γενιές μέσα από τον πολιτισμό, της πατροκτονίας και του κανιβαλισμού, στην ανάδυση δηλαδή κάποιου αρχετυπικού συλλογικού ασυνειδήτου¹². Με τη δεύτερη θεωρία του εξηγεί το φαινόμενο της μαζικής συμπεριφοράς με τους όρους της προβολής του «Ιδεώδους του Εγώ» και της «ταύτισης»¹³. Ο κοινός προβλητικός στόχος, δηλαδή ο ηγέτης, σαν εξιδανικευμένη μορφή, είναι εκείνος που εξηγεί και τους οριζόντιους φαντασιακούς αρμούς ανάμεσα στα άτομα του πλήθους.

Αργότερα, η ανάπτυξη των φιλοσοφικών ρευμάτων της φαινομενολογίας και του υπαρξισμού, θα συμβάλλει στη δημιουργία καινούριων θεωρητικών

⁴Freud S. Totem and Tabou , 1912,γαλ. μετ., Petite Bibliotheque Payot, Paris, 1975.

⁵Joung K. : Psychologische typen, Diagnostische assoziationsstudien.

⁶Freud S., Massenpsychologie und Ich-Analyse,(1921), γαλ. μετ., Psychologie des foules et analyse du Moi, in Essais de Psychanalyse, Payot, Paris, 1981.

κατευθύνσεων στην ψυχολογία, όπως είναι η Σχολή της Κοινωνικής Αλληλεπίδρασης, η Θεωρία των Συστημάτων και η λεγόμενη Ανθρωπιστική Ψυχολογία, στα πλαίσια των οποίων διαμορφώνονται μεταπολεμικά διαφορετικές απόψεις σχετικά με την ψυχολογία των ομάδων.

3.1 Η δυναμική της ομάδας.

Ο όρος αυτός σημαίνει: α) τους νόμους που διέπουν τη λειτουργία των ομάδων, επικοινωνία, συνοχή, αποκλίνουσες συμπεριφορές, ηγεσία και β) τη συστηματική μελέτη αυτών των νόμων μέσα στις «διδασκτικές ομάδες». Αυτή η δυναμική μπορεί να εξελιχθεί, να ενδυναμωθεί, να αποδυναμωθεί και είναι γενικά ελαστική λόγω της ελαστικότητας της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Η τελευταία είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης του συνόλου της προσωπικότητας με το περιβάλλον¹⁴.

Το περιβάλλον, σαν οργανωμένο σύνολο ερεθισμάτων, ως μορφή, αποτελεί μια ολότητα ή σύνολο με σχέσεις αλληλεπίδρασης και αποτελούν μαζί κατά κάποιο τρόπο τη δομή του συνόλου¹⁵. Τα μέρη είναι φορείς δυνάμεων ή κινήτρων, που άλλοτε είναι ομόρροπες και άλλοτε αντίρροπες και συγκρούονται μεταξύ τους. Το σύνολο αυτών των νοητικών δομών και δυνάμεων συνθέτουν το ψυχολογικό πεδίο του ανθρώπου. Το περιβάλλον δεν ενεργεί πάνω στο άτομο παρά μόνο μέσω των μεταμορφώσεων του ψυχολογικού πεδίου¹⁶. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας δημιουργεί το «ομαδικό πεδίο», που είναι δυνατό να αναλυθεί με την ίδια μέθοδο και όρους με τους οποίους αναλύεται και το ψυχολογικό πεδίο. Αργότερα ασχολείται και με το «κοινωνικό πεδίο».

⁷Kurt Lewin, Zeigarnik, Psychologie dynamique, P.U.F.Paris, 1972.

⁸Gestalt Psychology : Μορφολογική Ψυχολογία που εμφανίζεται και αναπτύσσεται στη Γερμανία στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα με κύριους εκπροσώπους της τους S.K. Kolher, M. Wertheimer, Koffka κ.ά.

⁹Lewin. K.,(1951), Field Theory in Social Science, Harper and Row.

Η δυναμική των ομάδων αγνοεί τις ασυνείδητες ψυχικές συγκρούσεις. Δεν παίρνει επίσης υπόψη της την πολυμορφία των κοινωνικών αντιθέσεων, που διαγράφονται πίσω από-και καθορίζουν σε πολύ μεγάλο βαθμό-τη δομή της ομάδας. Το ομαδικό πεδίο σίγουρα αποτελεί μια ενότητα αντίθετων δυνάμεων, αλλά οι δυνάμεις αυτές παραμένουν ανώνυμες και βουβές, χωρίς να τίθεται καθόλου και πουθενά το πρόβλημα, ούτε της ασυνείδητης ούτε της κοινωνικής τους προέλευσης. Από την άλλη πλευρά το πεδίο τείνει πάντοτε, εξ ορισμού να ισορροπεί.

Στη φορμαλιστική αντίληψη ότι η ομάδα είναι κάτι το ολοκληρωμένο και αδρανές, κατάσταση ισορροπίας ή ομοιόστασης, αντιπαρατίθεται μια διαλεκτική αντίληψη της ομάδας, ως ανολοκλήρωτης ολότητας, που ενώ τείνει διαρκώς προς την ολοκλήρωση, δεν ολοκληρώνεται ποτέ¹⁷. Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική άποψη, οι ομάδες, εκτός από οποιαδήποτε άλλη εμφανή σκοπιμότητα που μπορεί να εξυπηρετούν, στο ψυχολογικό επίπεδο λειτουργούν πάντοτε στη βάση κάποιου συλλογικού χειρισμού. Οι ομάδες είναι συναισθηματικές κοινοπραξίες. Η επικοινωνία ανάμεσα στις ομάδες, σε ότι αφορά την ασυνείδητη πλευρά της, αναπτύσσεται σε δυο διαφορετικά επίπεδα. Το πρώτο από αυτά το πιο βαθύ, ονομάζεται «πρώτο-ψύχο-νοητικό». Στο δεύτερο ανήκουν οι συλλογικοί μηχανισμοί άμυνας που κινητοποιεί η ομάδα για να εξορκίσει κάθε φορά τους συγκεκριμένους φαντασιωτικούς κινδύνους που την απειλούν¹⁸. Οι βασικές ενότητες που καταχωρεί αυτούς τους μηχανισμούς και ονομάζει βασικές υποθέσεις είναι η εξάρτηση, η φυγή-επίθεση και η σύζευξη. Κάθε μια από τις υποθέσεις αυτές χαρακτηρίζει την ατμόσφαιρα που επικρατεί μια δεδομένη στιγμή στην ομάδα, όπως εκφράζεται μέσα από τη φυσιογνωμία του συγκεκριμένου τύπου ηγεσίας που την εκπροσωπεί.

¹⁷ Sartre J.P., Critique de la raison dialectique, Gallimard, Paris, 1940.

¹⁸ Bion W.R Experiences in groups, (1961), γαλλική μετάφραση, P.U.F.,1972

Η ομάδα είναι ένα περιτύλιγμα που κρατάει μαζί ορισμένα άτομα. Αυτό το περιτύλιγμα είναι σαν μια μεμβράνη διπλής όψης. Η μια όψη είναι στραμμένη προς την εξωτερική πραγματικότητα, τη φυσική και την κοινωνική. Η άλλη όψη της είναι στραμμένη προς την εσωτερική, ασυνείδητη πραγματικότητα των μελών της ομάδας¹⁹. Στην πραγματικότητα όμως το εξωτερικό αποτελεί μέρος του εσωτερικού. Παρόλο λοιπόν που η ασυνείδητη εσωτερική πραγματικότητα είναι ατομική, το ομαδικό περιτύλιγμα δημιουργείται από τις φαντασιώσεις που τα μέλη της ομάδας προβάλλουν επάνω της.

Θα μπορούσε κανείς γενικότερα να υποστηρίξει πως σε μια ομάδα, ανεξάρτητα από το μέγεθός της και μετά από όσα ως τώρα αναφέρθηκαν, πραγματώνεται το κάθε άτομο μέλος της ως προσωπικότητα μέσα στους κόλπους της. Η έννοια της συνάντησης με τον άλλον και της γνωριμίας παραπέμπει στην κατηγορία της «αυθεντικής ύπαρξης»²⁰. Σημαίνει τη μη στερεότυπη προσέγγιση του άλλου, έξω από τα κατεστημένα αξιολογικά πλαίσια, μέσα από την οποία το αυθεντικό είναι αναζητά το βαθύτερο νόημα της παρουσίας του Μέσα στον Κόσμο. Η γνωριμία με τον άλλον είναι το αντίθετο της ταύτισης αλλά και της απόλυτης διαφοροποίησης. Είναι η άνευ όρων αναγνώριση του άλλου ως σχετική διαφορά αλλά και ως ομοιότητα με τον εαυτό του. Η αληθινή συνάντηση με τον άλλον είναι η ίδια αξιογενής και αποτελεί ένα από τα συστατικά στοιχεία της πράξης²¹. Μέσα στο έργο του τραγικού αντικατοπτρίζεται πειστικά το θεωρητικό ψυχολογικό υπόβαθρο όπως θα γίνει φανερό στη συνέχεια.

¹² Anzieu D., Martin Z.Y., La dynamique des groupes déstabilisés, P.U.F., Paris, 1984.

¹³ Heidegger, M. *Phänomenologie und Theologie* (1927), (1970). Η ερμηνεία της φιλοσοφίας του Heidegger ως «φιλοσοφία της ύπαρξης» δηλαδή ως είδους της φιλοσοφικής Ανθρωπολογίας στηρίζεται στο ότι όντως η θεματοποίηση κεντρικών φαινομένων της ύπαρξης, όπως αγωνία, φροντίδα, συνείδηση, ενοχή, θάνατος, ιστορικότητα έχει αποκτήσει βασική σημασία στον ορίζοντα της ερώτησης περί Είναι.

¹⁴ Sartre J.P., *L'imaginaire* (Psychologie phénoménologique de l'imagination), Gallimard, Paris, 1940.

3.2 Η έννοια της ομάδας στο έργο του Αισχύλου

Σε αυτό το μέρος της μελέτης γίνεται προσπάθεια συγκέντρωσης και κατάθεσης όλων εκείνων των σημείων, στα πρότυπα κείμενα που μελετήθηκαν, που έχουν σχέση με τον όρο ομάδα και τα χαρακτηριστικά της που θα αναλυθούν διεξοδικά, με σαφή στόχο την επικέντρωση της προσοχής στον τρόπο σύνθεσης και λειτουργίας των υποτυπωδών αυτών συνόλων κοινής δράσης και την αναζήτηση του αναλόγου με ένα ψυχοθεραπευτικό σύγχρονο συγκείμενο.

Από τη μελέτη των κειμένων του τραγικού, φαίνεται πως στη σύγχρονή του εποχή δεν υπήρχε καμία ομάδα με τη μορφή που σήμερα τη γνωρίζουμε, αλλά ομάδες και σύνολα κοινής δράσης όπως για παράδειγμα άντρες στρατιωτικών παρατάξεων που υπερασπίζονται την πατρίδα τους ή μάχονται επεκτατικά, σύνολα ανθρώπων (γυναίκες, γέροντες) που αποτελούν ομάδες χορού, ηγετικές μορφές που ξεχωρίζουν και βέβαια μη αθλητικές ομάδες όπως οι θεϊκές και αυτή των Ερινυών_για τις οποίες θα γίνει ειδική μνεία. Το σπουδαιότερο σε αυτό το σημείο, είναι η κατανόηση της σημασίας της κοινωνικής επιρροής³⁰ σε ένα σύνολο, ομάδα με κοινά χαρακτηριστικά. Για αυτόν τον λόγο παρατίθενται τα παρακάτω σημεία: η ανισότητα και μονοσημαντικότητα, η πριμοδότηση της συμμόρφωσης και της κοινωνικής συναίνεσης, ο κοινωνικός έλεγχος, η εξάρτηση, η εξάλειψη της αβεβαιότητας, η αντικειμενικότητα, που είναι όλα τους σημαντικά για την καλύτερη κατά το δυνατόν κατανόηση της αλληλεπίδρασης, η οποία αποτελεί το πρώτο χαρακτηριστικό της ομάδας που θα αναλυθεί.

¹⁵ Στην ευρεία της εκδοχή είναι «η άμεση ή έμμεση επενέργεια ενός ατόμου πάνω σε ένα άλλο άτομο» (Stang , Wrightman , 1981 , σ.47) . Ειδικότερα όμως ο ορισμός της κοινωνικής επιρροής συνίσταται στην αλλαγή των κοινωνικών στάσεων , απόψεων , αντιλήψεων ή αναπαραστάσεων ενός ατόμου ή μιας ομάδας , από τις κοινωνικές στάσεις , απόψεις αντιλήψεις ή αναπαραστάσεις ενός άλλου ατόμου ή μιας άλλης ομάδας . Τα φαινόμενα επιρροής αφορούν τις διαδικασίες με τις οποίες τα άτομα και οι ομάδες δημιουργούν , διατηρούν , διαδίδουν και αλλάζουν τον τρόπο σκέψης και δράσης τους , κατά τη διάρκεια άμεσων ή συμβολικών κοινωνικών αλληλεπιδράσεων .

Στον Αισχύλο η λειτουργία της κοινωνίας είναι βασισμένη σε συγκεκριμένες αξίες. Μια από αυτές είναι και αυτή της *αλληλεπίδρασης*. Ο ένας επηρεάζει τον άλλον, αλλά και οι σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα σε δυο ή περισσότερα μέλη της ίδιας ομάδας επηρεάζουν το καθένα από τα υπόλοιπα μέλη της. Η αλληλεπίδραση λοιπόν ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας κάνει την ομάδα να μην είναι απλά και μόνο ένα άθροισμα αυτών που την αποτελούν, αλλά κάτι περισσότερο. Δεν αρκεί λοιπόν να συνυπάρχουν απλά και μόνο σε κάποιο χώρο ορισμένα άτομα για να έχουμε ομάδα, έστω και αν τα άτομα αυτά έχουν έναν ή περισσότερους κοινούς στόχους ή κίνητρα για να βρίσκονται εκεί, είναι αναγκαία και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Συνειρμικά, σε όλα τα σύνολα θνητών ή μη, ατόμων που αναφέρονται στο έργο του τραγικού μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία αλληλεπίδρασης που προκύπτουν κυρίως από τα κοινά τους γνωρίσματα όπως το φύλο και η κατάσταση (θέση) τους.

«Υπάρχει μια αδιόρατη αλλά πλούσια δυναμική αλληλεπίδραση, ανάμεσα σε κάθε μέλος της ομάδας και στο ομαδικό περιβάλλον, ενώ τα μέλη διαμορφώνουν το δικό τους μικρόκοσμο» (Yalom, 2006). Τους κατά αντιστοιχία, σύμφωνα με τον Yalom, θεραπευτικούς παράγοντες σε ένα ομαδικό πλαίσιο, συνιστούν: η ενστάλαξη της ελπίδας, η καθολικότητα, η μετάδοση των πληροφοριών, ο *αλτρουισμός*, η διορθωτική ανασύσταση, η ανάπτυξη τεχνικών κοινωνικοποίησης, η μιμητική συμπεριφορά, η διαπροσωπική μάθηση, η *συνεκτικότητα*, η *κάθαρση*, οι *υπαρξιακοί παράγοντες*. Διαφορικά διατυπωμένο, το νόημα της ζωής και ο αλτρουισμός, αποτελούν δυο πολύ σημαντικά συστατικά των ομαδικών ψυχοθεραπειών. Και οι δύο έννοιες πραγματεύονται στο περιεχόμενο των τραγωδιών του Έλληνα τραγικού, του Αισχύλου. Οι ομάδες δράσης-σύνολα στον Αισχύλο, δυνάμει είναι δυνατό να δρουν ως σύγχρονα θεραπευτικά αυτορρυθμιζόμενα γκρουπ (self-monitoring groups), εξαρτημένα τις περισσότερες φορές από έναν φαντασιακό συντονιστή-θεραπευτή. Τις

περισσότερες φορές το ρόλο αυτό εκδραματίζει ο ίδιος ο φόβος και η αγωνία τους. Όλα οδηγούν στην αυτό-αποκάλυψη (ψυχοθεραπευτικό πλαίσιο) ή την κάθαρση (δραματουργικό πλαίσιο).

Ας ξεκινήσουμε από τις Ευμενίδες όπου η απεικόνιση μιας βαθμιαίας και φυσιολογικά εξελισσόμενης θεότητας και μιας επίσης κατά τον ίδιο τρόπο θείας δικαιοσύνης είναι σχεδόν μοναδική στην σοβαρή «αρχαία» ελληνική λογοτεχνία³¹. Οι Ερινύες, που κάποτε ήσαν οι εκπρόσωποι των θεών για να επιφέρουν αδιακρίτως τον όλεθρο ανάμεσα στους θνητούς, γίνονται η εγγύηση ότι οι θεοί θα σέβονται δεόντως τα δικαιώματα και την αξιοπρέπεια της θνητής ανθρώπινης φύσης. Η αλληλεπίδραση λοιπόν των ομάδων θεών-θνητών είναι έκδηλη στις παραπάνω περιπτώσεις.

Στον Προμηθέα, ένα έργο που διαπνέει την ιδέα της ελευθερίας αλλά και τη σημασία της πνευματικής και ψυχικής δύναμης υπερνικώντας τα υλικά δεσμά, εμφανίζεται αυτή η αλληλεπίδραση: «τοιαύτ' επήυρου του φιλανθρώπου τρόπου», τέτοια για το καλό του ανθρώπου βρήκες, αφού ο Προμηθέας φροντίζει για το καλό της σύγχρονης του ανθρωπότητας παίρνοντας-κλέβοντας αγαθό θείο³². Ο χορός στις Ικέτιδες ζητά από το Δία τη βοήθειά του αποκαλώντας τον «τρανότερη εξουσία μέσα σε όλους, μακαρισμένο» (517-8). Ο Ετεοκλής στους Επτά επί Θήβας απαντώντας στην ανησυχία που εκφράζει ο χορός των γυναικών λέει: «αλλ' ούν θεούς τους της αλούσης πόλεως εκλειπείν λόγος», δηλαδή δε λεν πως αν χαθεί μια χώρα, σβήνουν και οι θεοί της³³. Σε μια στιχομυθία Ετεοκλή χορού, ο φόβος του χορού εκφράζεται ως εξής: «στένει πόλισμα γήθεν, ως κυκλουμένων», σύγκορμη η πόλη βόγγει, μας

¹6Παρά ταύτα το σπέρμα της ιδέας πιθανώς προέρχεται από τους μύθους που εξιστορούν μια σειρά συγκρούσεων ανάμεσα στους θεούς οι οποίες τελικά οδηγούσαν δε ένα ακλόνητο σύμπν κυβερνώμενο από τον Δία (όπως στη Θεογονία του Ησιόδου). Πάντως όμως ούτε ο Ησιόδος ούτε κανένας άλλος φρονεί ότι οι θεοί αναπτύσσουν με τον καιρό μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την ευημερία των θνητών .

¹⁷Συνομιλία Ηφαίστου –Κράτους σελ. 31 , στ.30.

¹⁸Συνομιλία Ετεοκλή-χορού σελ. 46 , στ. 218 .

κυκλώνουν³⁴. Αλλά και στη συνέχεια ο φόβος ομολογείται «τίνες, τι δ'είπας, παραφρονώ φόβου λόγω³⁵, «μέριμνα δ'αμφί πτόλιν». Παραθέτοντας το φόβο και την κοινή αγωνία ως στοιχεία που δηλώνουν αλληλεπίδραση, θα ήταν φρόνιμο να παρατηρήσουμε συνοπτικά την έννοια του φόβου στον Αισχύλο. Η πρώτη παρατήρηση που μπορεί να γίνει είναι πως ο φόβος δεν είναι ποτέ θεωρητικής ή διανοητικής απλά τάξεως, και πως η λέξη δεν θα μπορούσε ποτέ να εκλειφθεί με τη σημασία μιας εύλογης ανησυχίας. Περιέχει πάντοτε ένα συναισθηματικό αντίκτυπο, συγκινησιακά φορτισμένο μάλιστα, του οποίου η σημασία μπορεί να είναι μεγάλη.

Από την άλλη, όσο έντονος και αν είναι αυτός ο αντίκτυπος δεν καταλήγει ποτέ στην αντικατάσταση του φόβου από τον αποτροπιασμό. Με άλλα λόγια, συνοδεύεται πάντοτε από ανησυχία για το μέλλον, είτε φοβάται κανείς για τον εαυτό του, είτε για κάποιο προσφιλές του ον. Ο φόβος στην τελευταία περίπτωση έχει σχέση με την έννοια της αλληλεπίδρασης. Ο φόβος κατά περίπτωση είναι περισσότερο ή λιγότερο έντονος, περισσότερο ή λιγότερο συγκλονιστικός *horror* συγχρόνως και *timor*. Όταν έχουμε να κάνουμε με το θεατή και συναισθήματα, που ο Αριστοτέλης³⁵ του αποδίδει, μπορεί η αντιπαράθεση των δυο αυτών εννοιών³⁶ να είναι νόμιμη-αλλά στο θέατρο του Αισχύλου είναι πάντα ανάμικτες. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι ο φόβος στον Αισχύλο, είναι η ίδια η ανθρώπινη δυστυχία. Για να επιστρέψουμε στην αλληλεπίδραση αξίζει να αναφέρουμε τη συμβουλή που δίνει ο Δαναός στις κόρες του, όταν τους λέει «Φρόνει μεν ως ταρβούσα μη αμελείν θεών»³⁷. Αλλά και τα λόγια των γερόντων στον Αγαμέμνονα «τούτων θεοίσι χρή πολύμνηστον χάριν».(795)

¹⁹ Σελ.50 ,στ 248 , Επτά επί Θήβας.

²⁰«Ποιοι τι είπες, με τρελαίνει ο φόβος» σελ. 96 , στ. 806 .

²¹Αριστοτέλης, Πολιτικά, Πάπυρος, 1975.

²²Υπάρχει κάτι το αφελές στο να θέλει κανείς να διακρίνει πάση θυσία, και μάλιστα να διορθώσει το κείμενο στο όνομα τέτοιων διακρίσεων. Έτσι λ.χ. ο χορός στον Αγαμέμνονα , 1243, αναγνωρίζοντας την αλήθεια φρικτών αποκαλύψεων της Κασσάνδρας αναφωνεί « Κατάλαβα και ανατρίχιασα, και τρόμος με πιάνει καθώς ακούω την αλήθεια ωμή και χωρίς περιστροφές».

²³Ικέτιδες , στ.773.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ομάδας που εμφανίζεται στο έργο του Αισχύλου, είναι αυτό της συνείδησης από τα μέλη που την απαρτίζουν πως υπάρχει ένας κοινός σκοπός. Ας δούμε όμως λίγο θεωρητικά αυτήν την έννοια: Οι ομάδες εκτός από οποιαδήποτε άλλη εμφανή σκοπιμότητα μπορεί να εξυπηρετούν, λειτουργούν πάντα στη βάση κάποιου συλλογικού χειρισμού, κάποιας ασυνείδητης συλλογικής διαχείρισης του άγχους. Οι ομάδες είναι συναισθηματικές κοινοπραξίες για τη διαχείριση του άγχους³⁸. Το ομαδικό είναι δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς κάποιους στόχους, χωρίς κοινό σκοπό. Ο κοινός σκοπός δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αν δεν υπάρχουν τα κατάλληλα κίνητρα³⁹. Τα μέλη μιας κοινότητας διακρίνονται από την κοινή τους ιδιότητα να ανήκουν σε αυτήν, από την οποία απορρέουν και ορισμένα κοινά τους ενδιαφέροντα και προβλήματα. Κατά αυτόν τον τρόπο και μέσα στο έργο του τραγικού γίνεται έκδηλη η ύπαρξη κοινού σκοπού ή ακόμα και η συνεργασία για την επίτευξή της. Ο χορός των Περσών γερόντων εξιστορώντας την κατακτητική προσπάθεια των Περσών, αναφέρει πως «στεύται δ'ιερού Τμώλου πελάται ζυγόν αμφιβαλείν δούλιον Ελλάδι.»³⁷ και αυτός ήταν ο κοινός σκοπός τους. Γενικότερα στους Πέρσες παρατηρούμε δυο διαφορετικές ομάδες οι οποίες μάχονται δυναμικά για διαφορετικούς σκοπούς. Μέσα από μια αντιπαραβολή του Περσικού δεσποτισμού και της Αθηναϊκής δημοκρατίας λοιπόν διαφαίνεται, η επίτευξη κατά περίπτωση ενός κοινού στόχου. Από τη μια ο επεκτατικός σκοπός και η επιθυμία κατάκτησης της Ελλάδας από «βαρβάρους», από την άλλη μεριά τα ιδανικά της δημοκρατίας και της ελευθερίας για την πατρίδα, φαίνονται στο κείμενο μέσα από προστακτικές παρατήρησης *«ίτε, ελευθερούτε» και πιο συγκεκριμένα «Ω Ελλήνων παιδιά, εμπρός για την ελευθερία πολεμάτε, για των παιδιών σας την ελευθερία και*

²⁴Menziers I., A case-study in the functioning of social systems as a defence against anxiety: a report on a study of the nursing service of a general hospital, *Human Relations*, 13, 1960, σελ. 95-122.

²⁵Claparede (1873-1940), Mondessori (1870-1952).

²⁶Πέρσαι σελ. 35, στ. 50-4

των γυναικών σας, για των θεών τα ιερά των πατρικών και των προγόνων σας τους τάφους για όλα τώρα είναι ο αγώνας»³⁸.

Δυνητικά θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως κάθε αναφορά ομάδας ή συνόλου μέσα στο έργο του ποιητή αποκαλύπτει και τον κοινό σκοπό των ατόμων που την απαρτίζουν. Με αυτόν τον τρόπο οι χοροί όλων των τραγωδιών, οι θεοί, οι Ερινύες, τα γένη (Πελοπίδες, Ατρείδες), θα μπορούσε να θεωρηθεί πως αποτελούν ομάδες που λειτουργούν για κάποιο κοινό στόχο. Η Ηλέκτρα μιλώντας στον Ορέστη τον αποκαλεί «δακρυτός ελπίς σπέρματος σωτηρίου»³⁹, του αποδίδει δηλαδή χρέος και σκοπό μαζί να κάνει πράξη το σκοπό και την επιθυμία μιας ολόκληρης γενιάς . Ο χορός στους Επτά επί Θήβας «λαιδός ολλυμένας μειζοθρούου »⁴⁰.

Οι εκάστοτε κοινοί σκοποί και ευσεβείς πόθοι μιας ομάδας, εν προκειμένω μιας κοινωνίας ολόκληρης ή ενός μικρότερου συνόλου ατόμων, διέπονται από κανόνες, τέτοιους που δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να παραβιαστούν. Παραβίαση οποιουδήποτε από αυτούς τους κανόνες μπορεί να σημάνει αυτόματο πλήγμα για την ομάδα. Ας δούμε προσεκτικότερα ποιοι είναι αυτοί οι κανόνες-νόμοι που με την τήρησή τους διασφαλίζεται η ύπαρξη και λειτουργία μιας ομάδας. Γίνεται λόγος πολύ απλά για την επίγνωση του ανήκειν στους κόλπους μιας ομάδας, την επικοινωνία μεταξύ των μελών της, την έννοια της συνοχής, και το ρόλο της ηγεσίας . Κάθε ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά θα αναλυθούν διεξοδικά .

Ανήκω σε ένα σύνολο σημαίνει πως αφενός έχω τα κοινά χαρακτηριστικά-ιδιότητες με τα υπόλοιπα μέλη του, αφετέρου πως μας διακατέχουν κοινές αξίες, ιδανικά, πρότυπα, αλλά και συναισθήματα. Τα μέλη της ίδιας ομάδας συμπάσχουν, όπως οι θεατές-ακροατές, κατά τη μέθεξή τους στο αρχαίο θέαμα!

²⁷Πέρσαι σελ.65 , στ. 402-5

²⁸Χοηφόροι σελ.47 , στ. 238-40

²⁹ Επτά επί Θήβας σελ.69 , στ.285-9

Αυτήν τη συναισθηματική συμμετοχή, όπως έχει αναφερθεί ξανά, εκφράζει συνήθως ο χορός που είναι αρκετά εμπλεγμένος στη δράση της τραγωδίας . Με εξαίρεση τις Χοηφόρες και τις Ευμενίδες , όλοι οι χοροί του Αισχύλου αποτελούνται από τρομαγμένους ανθρώπους, οι οποίοι μέσα από το συναίσθημά τους κατανοούν πως ανήκουν στο ίδιο σύνολο. Ο χορός των Περσών αποτελείται από ανθρώπους οι οποίοι τίποτε άλλο δεν κάνουν από το να περιμένουν, γεμάτοι άγχος τις ειδήσεις που πρόκειται να φτάσουν⁴¹ :

«κακόμαντις άγαν ορσολοπείται θύμος έσωθεν»,

«και το Κισσίων πόλισμα αντίγδουπον άσεται, οά, τούτ' έπος γυναικοπληθής όμιλος απύων»,

«μήτε χρημάτων ανάνδρων πλήθος εν τιμή σέβειν μήτ'αχρηματοίσι λάμπειν φως όσον σθένος πάρα.».

Και ο χορός των Επτά επί Θήβας το ίδιο, αποτελούμενος από γυναίκες μιας πολιορκημένης πόλης που ζει μέσα στον πανικό που δημιουργεί ο εχθρικός στρατός⁴²: «Ω Ζευ πάτερ παντελής, πάντως άρηξον δαιων άλωσιν .», «ταξωθεν ένδον δ'ούσα μη βλάβην τίθει», «δη τοτ'ήρθην φόβω προς μακάρων λιτάς», «δέδοικ', αραγμός δ'εν πύλαις οφέλλεται», «αψυχιά γαρ γλώσσαν αρπάζει φόβος», «λόγους ικέσθαι και φλεγείν χρείας υπό», «πέφρικα ταν ωλεσίοικον θεόν», «δέδοικα δε σύν βασιλεύσι μη πόλις δαμάσθη.», «πόλις σέσωται βασιλέων δ' ομοσπόροι-οί γώ τάλαινα ,μάντις εμι των κακών», «μέριμνα δ'αμφί πτόλιν». Αναμφίβολα ο χορός του Προμηθέα Δεσμώτη, διακατέχεται από λύπη ανάμικτη με φόβο⁴³: «δερχθητ', εσίδεσθ' οίω δεσμώ προσπορπατός τήσδε φάραγος», «χρείαν έξει μακάρων πρύτανις», «ουδέν γαρ αυτώ ταύτ'επαρκέσει το μη ου πεσειν ατίμως πτώματ' ουκ ανασχετά.» . Στον

³⁰Πέρσαι στ. 10 , 115 , 161-6.

³¹Επτά επί Θήβας στ. 121 , 203 , 213 , 240 , 249 , 259 , 287 , 563 , 720 , 764 , 806 , 843.

³²Προμηθέας Δεσμώτης στ. 144 , 181 , 691-5 , 898 , 932.

Αγαμέμνονα έχουμε το χορό γεμάτο αγωνία ⁴⁴: « εύχομαι δ' εξ' εμάς ελπίδος ψύθη πεσεῖν ἔς το μη τελέσφορον.». Στους Επτά επί Θήβας: «τρέμω δ' αιματηφόρους μόρους υπέρ φίλων ολομένων ιδέσθαι.»⁴⁵.

Στο επίπεδο της κοινωνίας και υπό ορισμένες συνθήκες, μια ομάδα είτε θα συμμορφωθεί είτε όχι στις υπάρχουσες πιέσεις. Στο ατομικό επίπεδο, είτε το άτομο θα νιώθει αρκετά ελεύθερο για να ενεργήσει ανεξάρτητα από αυτές τις πιέσεις της ομάδας, είτε όχι. Οι άνθρωποι έχουν την ικανότητα να αίρονται, υπό ορισμένες συνθήκες, υπεράνω των πιέσεων της ομάδας και των αρνητικών αποτελεσμάτων της. Για να συμβεί κάτι τέτοιο είναι αναντίρρητα απαραίτητη η επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη της. Η επικοινωνία, περισσότερο από μια απλή μετάδοση, είναι μια ροή πληροφορίας, που περιλαμβάνει όχι μόνο γνωστικά δεδομένα, αλλά και στοιχεία συγκινησιακά. Με άλλα λόγια επικοινωνώ δε σημαίνει ότι αντιλαμβάνομαι πάντα, ή πλήρως αυτό που μου συμβαίνει, όταν οι αισθήσεις μου προσλαμβάνουν κάτι από τον άλλον ή το περιβάλλον, που επηρεάζει την ψυχική μου κατάσταση. Η επικοινωνία είναι άμεση όταν τα άτομα συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο και μπορούν να αντιλαμβάνονται το ένα το άλλο με τις αισθήσεις του. Βασικά στοιχεία για την επικοινωνία είναι ο πομπός, ο δέκτης, το μήνυμα, και ο κώδικας⁴⁵. Η επικοινωνία στην ασυνείδητη πλευρά της αναπτύσσεται σε δυο διαφορετικά επίπεδα⁴⁶.

Παραδείγματα επικοινωνίας υπάρχουν σε όλες τις αναφορές μαχών , σε όλες τις περιπτώσεις προσευχής και ικεσίας θνητού σε θεό , αλλά κυρίως στις Ευμενίδες όπου η σημασία τους είναι διττή . Η υπεράσπιση του Ορέστη από θεούς και γενικότερα η συμμετοχή θεού στον ανθρώπινο θεσμό δικαιοσύνης , είναι δείγμα επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπινου και θεϊκού στοιχείου. Υπάρχει όμως έντονα το στοιχείο της επικοινωνίας και για έναν ακόμα

³3 Αγαμέμνων στ. 975 , 1025 , 1530 .

⁴4 Επτά επί Θήβας στ.420-3.

⁵5Μοντέλο του Laswell.

⁶6Bion, όπως παραπάνω.

λόγο , τη δίκη του Ορέστη παρακολουθούν πολίτες της Αθήνας γεγονός που τους κάνει κοινωνούς της απόφασης αλλά και της διαδικασίας .

Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί η έννοια της συνοχής σε συνδυασμό με της ηγεσίας και αυτό γιατί η εσωτερική συνοχή των ομάδων είναι κάτι που δημιουργεί αλλά και που στηρίζεται στη σχέση με την εξουσία⁴⁷ .Ο ηγέτης μέσα στην ομάδα δραματοποιεί και συμπυκνώνει τις ομαδικές συγκρούσεις. Εκφράζει ταυτόχρονα το συλλογικό άγχος και την άμυνα που μετέρχεται η ομάδα μια δεδομένη στιγμή, και είναι με τη δική του συμπεριφορά ένα μέρος αυτής της συλλογικής απάντησης στο άγχος .Διάφορες προσεγγίσεις μελετούν τη σχέση της προσωπικότητας ενός ηγέτη με την αποτελεσματικότητα του έργου του. Η τελευταία είτε εξαρτάται από την προσαρμογή του στους σκοπούς που όρισε και επιδιώκει η ομάδα στην οποία ανήκει⁴⁸, είτε συγχέεται με τις δυνατότητές του να ασκήσει εξουσία⁴⁹. Ο Προμηθέας θα μπορούσε να θεωρηθεί ηγετική φυσιογνωμία για το θάρρος και την περίσσεια δύναμης που τον διακατέχει⁵⁰: «εγώ δέ την παρούσαν αντλήσω τύχη», «ό δ' ούν ποείτω π'αντα προσδοκητά μοι», «Ζεύς τοις τοιούτοις ουχί μαλθακίζεται», «ούκ έστιν αίκισμα ουδέ μηχανήμ'ότω προτρέψεταιί με Ζεύς γεγωνήσαι τάδε. . . εκπεσείν τυρρανίδος», αψηφά τους θεούς αλλά τιμωρείται για αυτό.

Ο Πελασγός, βασιλιάς του Άργους, σκέφτεται τι απόφαση να πάρει μπροστά στο δίλημμα που αντιμετωπίζει μα δεν βρίσκει καμιά λύση χωρίς συνέπειες, ενώ διώχνει με θάρρος τον κήρυκα που απαιτεί να πάρει τις ικέτιδες «δωμάτων γάρ

³⁷ Freud S. *Das Ubenhagen in der Kultur*, (1930), γαλ. μετ., *Malaise dans la civilization*, P.U.F. Paris, 1971.

³⁸ Gibb C.A., "The principles and traits of leadership", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1947, 42, 267-284. Lippit R., "An experimental study of Authoritarianism and democratic group Atmosphere", *Stydies in Child Welfare*, 1940, 16, 428-450. Stogdill R., "Leadership, membership And organization", *Psychological Bulletin*, 1950, 47, 1-14.

³⁹ Fiedler F.E., "Personality And situational determinants of leadership effective-ness", in D. Cartwright and A.Zander (Eds), *Group Dynamics*, New York, Harper and Row, 1968. French J.R.- Raven B.H., "The bases of social power", in D. Cartwright (Ed), *Studies in social power*, Ann Arbor, Mich., Univercity of Michigan Press 1959. Pelz D., "Influence: A key to effective leadership in the first line supervisor", *Personal Journal*, 1952, 3, 3-11.

⁴⁰ Προμηθέας Δεσμώτης στ.160-6 , 389 , 525-30 , 947-9 , 953-4 , 966-7 , 1000-10 ,

ειλόμαν...ύφ' αίματος νέου», «δόξαι δ' ανδρών...δύσφορον άταν», «πρόσωθεν εξήκουσα...χρημάτων λάχος μέγα», «λέξας δε χώραν...ευμαθές τι μου», «μη πέραν όρον...μηλά τα' ευθενούντα»⁵¹. «Αρταφέρνης και Αρμίστρης, Μεγαβάτης και Αστάσπη, των Περσών αρχηγοί. . . ισόθεος παντοδύναμος αφέντης, αγαθός και ανίκητος Δαρείος⁵²». Ο Αγαμέμνων, βασιλιάς του Άργους που επιστρέφει από την Τροία μετά από 10 ολόκληρα χρόνια μπαίνει θριαμβευτικά πάνω στο άρμα του, ενώ ένα δεύτερο άρμα ακολουθεί με τα λάφυρα της Τροίας. Ο Αγαμέμνων δείχνει σέβας στους θεούς⁵³. Οι Αργείοι γέροντες (πολιτική αρχή) συζητούν για να αποφασίσουν τι δράση θα αναλάβουν⁵⁴. Ο Αγαμέμνων μεθυσμένος από δύναμη, αλαζόνας, κομπάζει νικητής πάνω στα ερείπια της Τροίας ⁵⁵. Στις Χοηφόρους βλέπουμε μέσα από το πρόσωπο του Ορέστη μια τραγική σύγκρουση με μεγάλο βάθος. Ο Ορέστης που υπακούει στο θεό και εκδικείται για τον πατέρα του, είναι πιο θεοσεβούμενος από όλα τα αδέρφια, και μολαταύτα την ίδια στιγμή, σαν φονιάς της μητέρας του, μπαίνει στον κύκλο τύφλωσης, κακουργίας και εξιλασμού, ο οποίος αγκαλιάζει τη γενιά του. Κανένας δε ζει αποκομμένος από το γένος του και επομένως ευθύνεται και για την ενοχή των προγόνων του. Πρόκειται για θέμα συλλογικής ευθύνης, αλλά και για τον άτυπο νόμο της εποχής, που ισχύει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό κυρίως για έναν ηγέτη «και μη ξαλείψης σπέρμα Πελοπιδών τόδε, ούτω γάρ ού τέθηκας ουδέ περ θανών. παίδες γάρ ανδρί κληδόνες σωτήριοι θανόντι.»⁵⁶. Σε αυτό ακριβώς το σημείο βλέπουμε το βαθμό αντίθεσης της θεϊκής καθοδήγησης με την ανθρώπινη βούληση. Η συμπεριφορά της Αθηνάς και των ενόρκων κατά τη δίκη του Ορέστη παρέχει ένα πρότυπο όχι μόνο για τις εκατοντάδες Αθηναίων που ήταν ή ενδεχομένως θα γινόταν

⁴¹ Ικέτιδες στ. 366-9, 370-5, 397-401, 438-42, 940-5

⁴² Πέρσαι . Αναφορά αρχηγών τους . Ο συνετός Δαρείος και ο Ξέρξης ο υβριστής , γυρνά ταπεινωμένος στ.850 .Κατηγορία του Δαρείου στο γιο του στ. 681-7

⁴³ Αγαμέμνων στ. 780 , 930-2

⁴⁴ Αγαμέμνων στ. 1348-51 , 1371.

⁴⁵ Αγαμέμνων στ. 818-20

⁴⁶ Χοηφόροι στ. 506-8

Αρεοπαγίτες, αλλά και για όλους εκείνους οι οποίοι πιθανώς θα γινόταν μέλη δικαστικών επιτροπών-που κατ'ουσίαν σήμαινε κάθε πολίτη από παιδικής ηλικίας και εξής μέσα στο ακροατήριο του Αισχύλου. Έτσι στις Ευμενίδες βλέπουμε πολλές φορές την ηγετική συμπεριφορά της Αθηνάς, αλλά και την έννοια της συνοχής μεταξύ πολιτών για την καλή λειτουργία της πόλης. Ακόμα και η αρχή του δικαστηρίου υπακούει σε νόμους και κανόνες, ενώ ο θεός Δίας είναι καθοδηγητής και έχει τον απόλυτο έλεγχο⁵⁷. Σε αυτό του το έργο ο Αισχύλος εξάρει δημόσια 1^η αρχή, την ζωτική σημασία που έχει η αποφυγή οποιασδήποτε κατάστασης που θα μπορούσε να οδηγήσει σε εμφύλια διαμάχη, δηλαδή σε διάσπαση ομόνοιας και ομοψυχίας . Ζητά από κάθε Αθηναίο να επιδοκιμάσει ενότητα και νίκη για την πόλη⁵⁸. Η επιλογή και συμπεριφορά του Ετεοκλή επηρεάζει το κοινωνικό σύνολο. Τους παρακινεί να αρματωθούν και να πιάσουν θέσεις μάχης στα τείχη. Υπόσχεται στους Θηβαίους πως θα νικήσει. Είναι ψύχραιμος και έχει αυτοκυριαρχία αλλά σκληρός και ταπεινωτικός προς τις γυναίκες γιατί σπέρνουν τον πανικό. Ο Ετεοκλής αντιμετωπίζει την κατάσταση ως άντρας. Στέκεται ο ίδιος σε μια από τις 7 πύλες για να υπερασπιστεί την πόλη του αντιμετωπίζοντας τον αδερφό του και είναι συγκλονιστικός ηγέτης⁵⁹. Η σύγκρουσή του με τη μοίρα αλλά και η θυσία του για την διάσωση της πόλης τον κάνει πρότυπο ηγέτη. «Και στους συμμάχους όρισα με τάξη και ρυθμό τη ζωή τους, που πριν ήταν σε σύγχυση, τι ζούσαν σαν τα αγρίμια . . . κι έταξα το στρατό να διαφεντεύουν ταξίարχοι κι εκατόνταρχοι κι ακόμα τους όρισα με γνώση να χωρίζουν το φαγητό σε πρωινό, σε γιόμα και τρίτο αυτό που τρώνε όταν βραδιάζει».⁶⁰

⁴⁷ Ευμενίδες στ. 483-9 , 674-5

⁴⁸ Ευμενίδες στ. 681-4 , 696-7 , 574-81 ,754-77, 824-46.

⁴⁹ Επτά επί Θήβας στ 30-8, 69-73, 181-90 ,195, 256, 282-6

⁵⁰ Παλαμίδης-Ο γιός του Ναυπλίου Παλαμίδης ήταν ο άνθρωπος που , αντίστοιχα με το θεό Προμηθέα , ήταν ο εφευρέτης όλων των τεχνών και των επιστημών των χρήσιμων στον άνθρωπο. Πυρήνα της τραγωδίας αποτελούσαν τα γεγονότα που οδήγησαν στο θάνατο του Παλαμίδα. Όταν ο Οδυσσεύς προσποιήθηκε ότι ήταν τρελός για να αποφύγει τη συμμετοχή του στην Τρωϊκή εκστρατεία , ο Παλαμίδης τον αποκάλυψε . Έτσι με σκευωρία του Οδυσσέα και του Αγαμέμνων , κατηγορήθηκε για προδότης και θανατώθηκε . Ο πατέρας του Ναύπλιος θέλησε να εκδικηθεί τον θάνατό του ,

3.3 Ο χορός στην τραγωδία του Αισχύλου: (α) μια μορφή ομάδας, (β)

αντιδιαστολή με την θεραπευτική ομάδα

Αν και είναι γνωστή η αριθμητική σύσταση των δραματικών χορών, δεν είναι δυνατό να απαντηθούν με βεβαιότητα ακόμα και απλά τεχνικής φύσεως ερωτήματα λ.χ. πόσους χορούς διέθετε για κάθε του «τετραλογία» ένας τραγικός (1,2,3) ή αν αναπτύχθηκε βαθμιαία κάποια μορφή «εξειδίκευσης» των συμμετεχόντων τέτοια ώστε, όπως πρέπει να συνέβη αρκετά νωρίς με τους υποκριτές, άλλοι να ασχολούνται με τους τραγικούς, άλλοι με τους σατυρικούς και άλλοι με τους κωμικούς χορούς. Αυτό το τελευταίο δεν είναι καθόλου απίθανο, όπως δεν είναι απίθανη η ανάδειξη των επαγγελματιών ερμηνευτών μέσα από τους κόλπους του χορού.

Σε πολλά σημεία των πλατωνικών διαλόγων επισημαίνεται η ψυχονοητική διάσταση του χορού. Στον Φαίδρο (256a-b) , οι Διονυσιακές τελετουργίες συνδέονται με τη θεία μανία. Στον Φίληβο, η ψυχολογική αφετηρία της όρχησης (17), απασχολούν τον Πλάτωνα, όπως και στους Νόμους (672-673). Η λειτουργία του χορού κατά την πορεία της στον 5^ο αιώνα υφίσταται δραστικές μεταλλαγές με έκδηλη τάση ποσοτικής συρρίκνωσης και δραματικού υποβιβασμού. Σχετικά με την τραγωδία το φαινόμενο σχολίασε και ο Αριστοτέλης ο οποίος ανασυνθέτοντας τα διάφορα στάδια «μεταβολών» του είδους, ώσπου να βρεθεί η φύση που αναγνωρίζει την καθοριστική συμβολή του Αισχύλου με την παρατήρησή του πως ο μεγάλος τραγικός « . . τα του χορού ηλάττωσε και τον λόγον πρωταγωνιστή παρεσκεύασεν . . .»²². Ο ρόλος του χορού δεν ήταν καν απαραίτητος ως «τρίτος» σε μια σύγκρουση²⁴.

ανάβοντας παραπλανητικές φωτιές στον Καφηρέα , ώστε να τσακιστούν στα βράχια οι Έλληνες που επέστρεφαν από την Τροία.

⁵¹Καθοριστική συμβολή του Αισχύλου (Ποιητική 1449^a 17κ.).

⁵²Buschor E., Satyrtenze und fruhes Drama, Wien 1943.

Η θεραπευτική λειτουργία του χορού εδράζεται στη βιολογική και τη σωματική του φύση. «Ένας καινούριος κόσμος συμβόλων είναι αναγκαίος και όλα τα σύμβολα του σώματος...», επισημαίνει ο Νίτσε στη Γέννηση της Τραγωδίας.

Στον Αισχύλο συχνά ο χορός παίζει ρόλο πρωταγωνιστικό στην κεντρική σύγκρουση και ορισμένα έργα του αρχίζουν με την είσοδο του χορού, γεγονός το οποίο παραπέμπει στη δραματουργική λειτουργία του. Ο υποκριτής έχοντας τη δραματική λειτουργία του ερμηνευτή, αποκρίνεται ή ερμηνεύει σε κάποιον, επομένως υποδηλώνεται μια σχέση δυο προσώπων με συνοδούς για την ανάπτυξη το χώρο και το χρόνο. Ο όρος αναφέρεται στη διάσταση της δράσης και συγκεκριμένα στο περιεχόμενό της²³. Το ανθρώπινο σώμα συμμετέχοντας στο χορό διαμορφώνει τον τοπικό χώρο ως απεικόνιση της σχέσης ανθρώπου και κόσμου.

Ο χορός του οποίου το είδος προσδιορίζεται ακριβέστερα με τη μορφή της ερμηνείας, είναι μια κατηγορία ερμηνευτών που αποδίδουν το λόγο όχι ατομικά αλλά ομαδικά, άρα η σημασία του όρου δε συν-δηλώνει επειδή δεν προϋποθέτει, την παρουσία δέκτη, οπότε εδώ παρουσιάζει το στοιχείο της σχέσης, δηλαδή της δράσης. Σχηματοποιώντας κάπως τη διάκριση μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το πρώτο είδος ως δυναμικό και το δεύτερο ως στατικό²⁵. Παρακολουθώντας τη διαδικασία και αξιολογώντας το τελικό προϊόν της μίμησης υποκριτή και χορού, δηλαδή ατόμου και ομάδας, συνάγουμε κάποια ενδεικτικά συμπεράσματα:

Υπάρχουν διαφορές ερμηνευτικών κατηγοριών με τον βαθμό πρωτοβουλίας που παρέχεται κατά τη μιμική διαδικασία. Στην ομάδα, όταν η σχετική εκδήλωση στοχεύει στη δημιουργία συνόλου και όχι αθροίσματος, είναι αυτονόητο πως το αποτέλεσμα επιδιώκεται με την υπαγωγή των επιμέρους ερμηνευτικών μονάδων

⁵³ Lesky A., *Dietragische Dichtung der Hellenen*, GoHingen 1971. (ελληνική μετάφραση Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, Αθήνα 1987.

⁵⁴ Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

σε ένα κοινό πρότυπο που επιβάλλει ομοιόμορφη χρήση κοινών εκφραστικών μέσων, επομένως απόλυτο συντονισμό²⁶. Αυτό φυσικά ακυρώνει κάθε περιθώριο πρωτοβουλίας και αυτοσχεδιασμού, δυνατότητα που επιφυλάσσεται μόνο για τον ατομικό ερμηνευτή. Ακύρωση κάθε δυνατότητας αυτοσχεδιασμού σημαίνει πως όταν ένα μέλος της ομάδας προχωρήσει σε χρήση αυτής της δυνατότητας, αποσπάται αυτόματα από το σύνολο και γίνεται ατομικός ερμηνευτής. Για αυτό κατά την ερμηνεία της η ομάδα επιλέγει συνήθως εκφραστικούς τρόπους που επιβάλλουν συντονισμό και ομοιογένεια, λ.χ. για φωνητικά μέσα χρησιμοποιείται ο επεξεργασμένος ρυθμικός λόγος και μάλιστα τονισμένος σε μουσική, ενώ για κινησιακά η ορχήστρα. Αν στόχο μίμησης αποτελεί η αναπαραγωγή μιας εμπειρικής πραγματικότητας, ας πούμε μιας ανθρώπινης δραστηριότητας ή συμπεριφοράς, ο βαθμός πιστότητας κατά την απόδοσή της ποικίλει ενδεικτικά καθώς μεταβαίνουμε από άτομο σε ομάδα. Το καθετί προκειμένου να μορφοποιηθεί εκφραστικά αλλά και ομοιόμορφα από το σύνολο, πρέπει να προσλάβει γενικότερο και αδρότερο χαρακτήρα οπότε επιβάλλεται η αφαίρεση και σχηματοποίηση²⁷.

Ο ατομικός ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να αποδώσει το συγκεκριμένο και ειδικό ενώ η ομάδα το αφηρημένο και γενικό. Μπορούμε ίσως να ισχυρισθούμε με αρκετή βεβαιότητα ότι το είδος αυτό προέκυψε από το συνδυασμό δυο πολύ ανόμοιων, περίπου αντίρροπων ερμηνευτικών μορίων του υποκριτή και του χορού, του ατόμου και της ομάδας, του επώνυμου ήρωα και του ανώνυμου πλήθους, του δραματικού φορέα και του λυρικού δέκτη, του παροντικού γίνεσθαι και του υπερχρονικού είναι, του μυθικού υλικού και του καθολικού περιβλήματος, του ειδικού και του γενικού, του συγκεκριμένου και του αφηρημένου.

⁵⁵ Reinhardt K., Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern 1949.

⁵⁶ Peretti A., Epirrema e tragedia, Firenze 1939.

Η σημαντικότερη μεταβολή κατά τη μετάβαση από τη μια φάση στην άλλη ταυτίζεται με την ανάδυση του τραγικού ήρωα, κεντρομόλου πυρήνα της σύνθεσης, από τον οποίον εκπορεύονται και προς τον οποίο συγκλίνουν όλα τα δραματικά γεγονότα, με άμεση συνέπεια την πύκνωση της δράσης και των σκηνικών ρυθμών, καθώς και την τόνωση της συνοχής μεταξύ όλων των μερών και κατά επέκταση τον ανάλογο μετασχηματισμό του στοιχείου εκείνου που, με τις παρεμβολές του, λειτουργεί καταλυτικά στη ροή του δραματικού χρόνου, δηλαδή του χορού.

Οι συνθέσεις του Αισχύλου συγκρατούν πανοραμικά καιροσκοπικά σύνολα, αδρά περιγεγραμμένα, όπου το δραματικό γεγονός εντάσσεται σε μια προοπτική σχεδόν υπερβατική και ως προς τις καταβολές και ως προς τις επιπτώσεις του. Πρωταρχικός, κάποτε αποκλειστικός δέκτης και ερμηνευτής αυτής της προοπτικής είναι ο χορός, ο οποίος εφοδιασμένος με τη δυνατότητα να κινείται ανεξάρτητα ή πέρα από το πεπερασμένο σκηνικό δρώμενο, δημιουργεί τις απαραίτητες προσβάσεις για την κατανόηση της ουσίας του δράματος²⁸.

Από άποψη δραματουργικής λειτουργίας, η διαφοροποίηση ορίζεται από την παντελή, όχι συμπτωματική απουσία, μετά τον Αισχύλο, πρωταγωνιστικών χορών όπως οι Δαναίδες, οι Ερινύες όπου όχι μόνο η εκκίνηση αλλά και η περαιτέρω πορεία της δράσης καθορίζεται από τη βούληση του χορού.

Το ομαδικό στοιχείο, μολονότι έπαψε να είναι κυρίαρχο στη σύνθεση, ποτέ δεν περιορίστηκε σε ρόλο καθαρά διακοσμητικό²⁹. Το πρόβλημα που αντιμετώπιζαν οι τραγικοί ήταν πώς να ενσωματώσουν στη δράση το χορό ως ανθρώπινο σύνολο με κάποια αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά και κάποια σχέση με πρόσωπα μύθου και σκηνικά δρώμενα. Στους Πέρσες όλα τα σημαντικά γεγονότα του δράματος έχουν συντελεστεί εκτός σκηνής, οπότε αναμεταδίδονται «εκ των υστέρων» αφηγηματικά

⁵⁷ Όπως υποσημείωση 27.

⁵⁸ Οι Ωκεανίδες στον Προμηθέα Δεσμώτη αποτελούν χορευτικό σύνολο που έχει οριστικά μετατοπιστεί σε δεύτερο επίπεδο.

και προηγούνται χρονικά της κύριας δράσης. Στον Αγαμέμνων η βαθύτερη ουσία κατανοείται και ερμηνεύεται μόνο χάρη στα χορικά, όπου ιχνηλατείται, πολύ πριν τα συγκεκριμένα σκηνικά γεγονότα.

Στον Προμηθέα Δεσμώτη η χρήση του χορού προΐκονομεί τη μέθοδο των νεώτερων τραγικών.

Χοιφόροι, Πέρσες, Επτά επί Θήβας. Όλοι αυτοί οι χοροί στέκουν απέναντι στους κεντρικούς ήρωες όχι ως αθροίσματα ατόμων αλλά ως ένα πολύφωνο πρόσωπο, ένα απόλυτα ομοιογενές συνεκτικό σύνολο που προσδιορίζεται βαθμιαία, ανάλογα με τη στάση του απέναντι στα δραματικά γεγονότα, και επιτρέπει κατά κανόνα, δυο μόνο διαφοροποιήσεις-τη διαίρεση σε δυο ημιχόρια, που μοιράζονται, ίσως, τα διάφορα λυρικά μέρη, και την απόσπαση του κορυφαίου, που εκπροσωπεί την ομάδα. Σπάνια τα κομμάτια του χορού, διαλογικά ή λυρικά, κατανέμονται σε περισσότερες φωνές.

Ο χορός στον Αισχύλο έχει 3 στοιχεία:

(α) Του λείπει ψυχικό σθένος, (β) δεν διαθέτει κοινωνικό κύρος, (γ) διαθέτει επιτυχία στοχαστικότητας και συγκινησιακής ευπάθειας : «ενόραση, ευαισθησία και πείρα διαθέτει ο χορός.»³¹

Ωστόσο, οι χοροί του Αισχύλου, ακόμη και όταν δεν είναι πρωταγωνιστικοί, εξακολουθούν να αποτελούν στοιχείο βασικό, όχι ετερόφωτο της των πραγμάτων σύστασης, όπως αποδεικνύεται σε τραγωδίες σαν τους Επτά επί Θήβας, τον Αγαμέμωνα, τις Χοιφόρους, όπου τους κεντρικούς φορείς της δράσης παίζουν επώνυμοι ήρωες. Ο χορός θεωρεί την παρουσία του αυτονόητη ή επιβεβλημένη από την πρωταγωνιστική, ή καθοριστική λειτουργία του. Ο Αισχύλος ανήκει σε μια λυρικότερη περίοδο, όταν ακόμα η τραγωδία δεν είχε βρει την αυτής φύσιν.

³¹ Zimmerman B., Untersuchungen zur Form dramatischen Technik der aristophanischen Komodien, Kongstein Frangfurt 1984-7. Χουρμουζιάδης Ν. Χ., Σατυρικά, Αθήνα 1974 (β' έκδοση 1986).

Πρόκειται για μια φάση στην εξέλιξη του είδους όπου ο χορός αποτελούσε εξακολουθητικά κυρίαρχο στοιχείο δεδομένου ότι ο ποιητής είχε παραλάβει την τραγωδία με έναν μόνο ερμηνευτή, άρα με μόνη δυνατότητα δραματικού διαλόγου μεταξύ υποκριτή και κορυφαίου. Μόνο έτσι μπορεί να δικαιολογηθεί η αξιοποίηση ακόμα και σε ρόλο πρωταγωνιστικό. Ο κυκλικός χώρος του χορού και της δράσης, είναι ιερός και φορτισμένος με τη δυναμική της *πράξης*, της *μίμησης* και της *κάθαρσης* (Λάζου, 1988). Θυμίζοντας τη μήτρα, την πηγή της ζωής, την αφετηρία της επανόδου, φανερώνει τη συμμετοχική αέναη κίνηση της ψυχής και του σώματος. Αντικατοπτρίζει με αυτόν τον τρόπο ένα δυνάμει θεραπευτικό θύλακο.

3.4 Ομάδες θεών και θεοτήτων

Χορευτικές, κοινωνικές, έχουμε και άλλες ομάδες που δεν υπολογίζονται για τέτοιες. Αυτές οι ομάδες προσδιορίζονται από το θεϊκό στοιχείο από το οποίο απορρέουν τα χαρακτηριστικά τους. Πρόκειται για φυσικές ομάδες αφού προέρχονται από φυσικό γόνο. Εκτός από αυτήν των θεών, στο έργο του τραγικού συναντούμε και άλλες τέτοιες ομάδες όπως είναι οι Ερινύες και οι Πάνες που εμφανίζονται σε αποσπάσματα κειμένων που δεν σώζονται άρτια.

3.4.1 Ερινύες, Ευμενίδες και Σεμνές

Από όσο γνωρίζουμε, οι παλαιότερες αναφορές σε θεότητα που φέρει το όνομα Ερινύς υπάρχουν σε δυο πινακίδες Γραμμικής Β της Κνωσού, όπου το όνομά τους εμφανίζεται σε καταλόγους για αποδέκτες προσφορών. Ο τύπος του ονόματος και τα ονόματα με τα οποία συνυπάρχει, υποβάλλουν έντονα την ιδέα πως έχουμε εδώ να κάνουμε με μια προγονική θεότητα και όχι των Ερινυών του Αισχύλου. Οι Ερινύες που μας αφορούν είναι δυνάμεις πολύ διαφορετικού είδους. Σε πρώιμους χρόνους δεν

προσωποποιούνται παρά μόνο αγνά, το δε όνομά τους μπορεί αρχικά να ήταν απλώς ένα αφηρημένο ουσιαστικό που σήμαινε «Οργές».

Συχνά ο Όμηρος αναφέρει τις Ερινύες ως την ενσάρκωση της κατάρας πατέρα ή μητέρας που έχουν αδικηθεί. Ο ρόλος τους ως εκδικητριών των δικαιωμάτων των γονέων επεκτείνεται για να καλύψει τα προνόμια ενός πρεσβύτερου αδελφού (του Διός) ενώ εκφράζεται η ελπίδα ότι αυτές θα πάρουν εκδίκηση για την προσβολή που έγινε σε κάποιον επαίτη (μια και οι επαίτες τελούσαν υπό θεία προστασία). Οι Ερινύες τιμωρούν όσους είναι επίορκοι. Κάποτε επεμβαίνουν για να διορθώσουν μια παραβίαση φυσικής τάξεως. Μια μόνη φορά συνδέονται ρητώς με το φόνο. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις οι Ερινύες επεμβαίνουν για να εκδικηθούν ή να διορθώσουν την καταπάτηση της ομαλής πορείας των πραγμάτων. Ενώ λοιπόν ο Όμηρος αφηγείται πολλά για το τι πράττουν οι Ερινύες, λέει πολύ λίγα για το τι είδους όντα είναι γνωρίζουμε μόνο πως κατοικούν στο υποχθόνιο σκότος και έχουν αμείλικτη καρδιά.

Ο Αισχύλος μιλά για τις Ερινύες μόνο σε δυο από τα έργα του, την Θηβαϊκή τριλογία και την Ορέστεια. Ερινύες δεν έχουμε στους Πέρσες ή στις Ικέτιδες και δεν έχουμε αναφορά σε αυτές στα σωζόμενα αποσπάσματα χαμένων έργων. Στους Επτά επί Θήβας η θεώρηση των Ερινυών εν πολλοίς συμπίπτει με εκείνη που επικρατεί στην παλαιότερη ποίηση, και σχεδόν πάντοτε αυτές ταυτίζονται ή συνδέονται στενά με την κατάρα του Οιδίποδα κατά των υιών του. Εδώ λοιπόν υποβάλλεται μια ιδέα ακόμα πιο εντυπωσιακή, ό,τι δηλαδή «οι θεοί είναι τίνι μέτρω υπεύθυνοι» έναντι των θνητών και έχουν υποχρεώσεις προς αυτούς, και ότι ενδεχομένως υποφέρουν εάν παραλείψουν την εκπλήρωση αυτών των υποχρεώσεων. Ο Απόλλων λέει ότι θα προστατεύσει τον Ορέστη, γιατί η οργή του προδομένου ικέτη «δεινή εν βροτοίσι καν θεοίς πέλει» (233-4). Η Αθηνά διστάζει να καταδικάσει ή να αθωώσει τον Ορέστη με

αποκλειστικά δική της ευθύνη, γιατί και στις δυο περιπτώσεις θα επισύρει την οργήν (480-1)- την οργή του Ορέστη αν τον απορρίψει, ή την οργή του Αθηναϊκού λαού, τον οποίον θα βλάψουν οι Ερινύες (476-9) αν απορρίψει αυτές. Ο Ορέστης αναφέρει ότι ο Ζεύς «αιστάνθηκε ντροπή» (αιδεσθείς 760) για το θάνατο του Αγαμέμνονα, σαν να είχε παραλείψει μια υποχρέωση τιμής προς αυτόν επιτρέποντας τη δολοφονία του. Στις Ευμενίδες ουδέποτε στην πραγματικότητα ζητεί κανείς εξηγήσεις από τους θεούς, όμως αυτοί έχουν την επίγνωση ότι μπορεί να τους ζητηθούν αν φερθούν αδίκως στους θνητούς και για αυτό δεν συμπεριφέρονται κατά τέτοιον τρόπο. Έτσι λοιπόν οι Ερινύες για έναν πεπαιδευμένο Αθηναίο, ήταν εκδικήτριες φόνου, επιορκίας και άλλων σοβαρών αδικημάτων, μπορούσαν δε να απαιτήσουν την εκδίκησή τους από τον ίδιο τον αδικήσαντα ή από τους απογόνους τους. Ήταν υπέρμαχοι των δικαιωμάτων των γηραιότερων εκ των εξ αίματος συγγενών και ιδιαίτερα των γονέων. Ήσαν φύλακες της δίκης υπό την ευρύτατη έννοια, τόσο στο φυσικό όσο και στον κοινωνικό περίγυρο. Θα μπορούσε κανείς να τις θεωρήσει ως την ενσάρκωση μιας κατάρας, επίσης ως τις υπαίτιες εκείνης της ολέθριας πνευματικής τύφλωσης, της άτης. Ήταν ανοικτίρμονες και αδυσώπητες, και ο άνθρωπος ήταν ανίκανος να τις αντιμετωπίσει εκτός και αν ελάμβανε ειδική προς τούτο βοήθεια από έναν θεό. Όταν κανείς τις φανταζόταν με υλική υπόσταση, είχαν τη μορφή φιδιών, όμως ενίοτε δυνατή ήταν και η ταύτισή τους με τις Κήρες, αιμοβόρα και κτηνώδη δαιμόνια θανάτου. Συνειδητοποιούμε επομένως πως οι Ερινύες αποτελούν ένα σύνολο κοινής υπόστασης, εμφάνισης, προέλευσης και έχουν κοινό σκοπό και λειτουργίες. Είναι ένα είδος ομάδας. Προς το τέλος των Ευμενίδων οι Ερινύες υφίστανται μεταμόρφωση, όχι όμως ολική. Ακόμα και στα μάτια του θεατή, παρά το ότι φέρουν πλέον διαφορετικά ενδύματα (1208-9), τα τρομακτικά τους πρόσωπα παραμένουν τα ίδια (990) ενώ δεν έχουν παύσει να είναι εκδικήτριες

της αδικίας (928-37, 954-5). Όμως τώρα είναι επίσης διατεθειμένες να ανταμείψουν και να ευλογήσουν εκείνους που τις σέβονται και σέβονται τη δίκη. Οι Αθηναίοι ανταποδίδοντας θα τις τιμούν.

Ίσως η πλέον πανταχού παρούσα θεματική ιδέα στην Ορέστεια είναι αυτή της δικαιοσύνης –δικαιοσύνης ως σκέπτεσθαι και πράττειν κατά δίκαιο τρόπο-και δικαιοσύνης ως τιμωρίας, και εφόσον πρόκειται για ζητήματα δικαιοσύνης, ο ποιητής σε κάθε στάδιο αναμιγνύει τους θεούς. Και εν μέρει εξ αιτίας τούτου, κάθε πράξη δικαιοσύνη-τιμωρίας είναι και η ίδια αδίκημα, που με τη σειρά του χρήζει τιμωρίας. Σε έναν τέτοιο κόσμο δεν μπορεί να υπάρξει ασφάλεια για καμιά ανθρώπινη ύπαρξη. Και υπαίτιος όλων αυτών είναι ο Ζευς³².

Στις Ευμενίδες έρχονται σε σύγκρουση παλαιότεροι και νεώτεροι θεοί, παλαιοί και νέοι νόμοι. Οι παλαιότεροι θεοί εκπροσωπούνται από τις Ερινύες, πίσω από τις οποίες διαφαίνονται οι αδερφές τους Μοίρες (173, 334-5, 392, 723-8, 1046). Οι νεώτεροι θεοί εκπροσωπούνται από τον Απόλλωνα, ο οποίος ισχυρίζεται ότι είναι φερέφωνο του Διός. Κατά την άποψη της Αθηνάς, ο νέος νόμος της δίκης διατυπώνεται ως εξής: «ο δράσας πρέπει να πάθει –εφόσον ένα δικαστήριο από αμερόληπτους κριτές είναι πεπεισμένο ότι αυτός δικαίως αξίζει να πάθει. Με αυτόν τον τρόπο η Αθηνά ως ηγέτης, και δικαστής επιβάλλει στους νέους επιτρόπους της δίκης να απέχουν εντελώς από πράξεις δωροδοκίας³³, όλα θα λειτουργούν υπό τον απόλυτο έλεγχο του Δία (ας μην λησμονούμε πως παραμένει κόρη του), αλλά η δικαιοσύνη θα επιβάλλεται όχι δια των Ερινυών, αλλά από δικαστές με ανθρώπινη υπόσταση. Βλέπουμε δηλαδή νόμους και κανόνες που ενεργοποιούνται από «συμμαχίες θεοτήτων» ή «ομάδων» τους. Ένα τέτοιο σύστημα μπορεί να αποδίδει δικαιοσύνη που να προσεγγίζει την τελειότητα, στον βαθμό που τα ανθρώπινα όντα

μπορούν να το εξασφαλίσουν. Όμως κάτι ανθρώπινο ποτέ δεν μπορεί να είναι εξολοκλήρου τέλειο.

Η ομάδα των θεών με τη βοήθεια των Ερινυών θα το διασφαλίσουν αυτό. Πολλές φορές οι θεοί συμπάσχουν με τους πρωταγωνιστές, υιοθετούν τα πάθη τους, θλίβονται αλλά και χαίρονται όταν τους προστατεύουν ικανοποιητικά. Έτσι ο Ζεύς θα διαπιστώσει πως ο ανοικτίμων τρόπος λειτουργίας του νόμου «δρασάντα παθείν», απειλεί να οδηγήσει μέσω της μητροκτονίας του Ορέστη, όχι μόνο στην καταστροφή ενός ηθικώς αγνού ατόμου, αλλά επίσης στην καταστροφή ενός βασιλικού οίκου υπό την κηδεμονία του ίδιου του Διός⁶⁴, και στην κατάρρευση μιας πόλεως του Άργους, η οποία αντίθετα με την Τροία δεν έχει διαπράξει ως κοινωνία κάτι άδικο. Ο Ζεύς δεν θα επιτρέψει να συμβεί αυτό. Αυτός ο δράστης σίγουρα δεν θα πάθει, όσο και αν οι Ερινύες επιμένουν ότι θα πάθει. Ο Ορέστης σώζεται, όμως κατά την διεξαγωγή της δίκης μια άλλη αναμάρτητη πόλη – η Αθήνα, φτάνει στο σημείο να απειληθεί με συντριβή, και ο Ζευς διδάσκεται κάτι ακόμα. Ο Απόλλων αυτός ο σφοδρός εχθρός των Ερινυών και όλων όσων αυτές εκπροσωπούν εξαφανίζεται. Η Αθηνά, η συμφιλιώτρια, παίρνει τη θέση του ως η εκπρόσωπος του Δία, και ένα ώριμο ανθρώπινο δυναμικό συμπράττει πια με τους πλήρεις ωριμότητας θεούς στη λειτουργία ενός συστήματος δικαιοσύνης που ικανοποιεί τις θεμιτές επιδιώξεις όλων.

Οι θεοί είναι τίνι μέτρω υπεύθυνοι έναντι των θνητών και έχουν υποχρεώσεις προς αυτούς, και ότι ενδεχομένως υποφέρουν αν παραλείψουν την εκπλήρωση αυτών των υποχρεώσεων. Ο Απόλλων λέει ότι θα προστατεύσει τον Ορέστη (233-4). Η Αθηνά διστάζει να καταδικάσει ή να αθωώσει τον Ορέστη με αποκλειστικά δική της ευθύνη (476-9). Ο Ορέστης αναφέρει πως ο Δίας αισθάνθηκε ντροπή για το θάνατο

⁶⁴ΟΑγαμέμνων 43-4, 677-8, Χοηφόροι 246-63.

του Αγαμέμνονα (760) σαν να είχε παραλείψει μια υποχρέωση τιμής προς αυτόν επιτρέποντας τη δολοφονία του.

Οι θεοί έχουν τη γνώση, την τεχνική, την τακτική και τα μέσα για να ορίζουν το τι πρόκειται να συμβεί, ακριβώς όπως ένας καλός αθλητής. Ο άνθρωπος έχει αποκτήσει μια ιδέα του τι θέλουν οι θεοί, αλλά δεν το καταλαβαίνει πραγματικά παρά μόνο μέσα από δρόμους μη συνειδητούς, και μόνο στο μέτρο που οι θεοί θέλουν να του αποκαλύψουν. Η μόνη που θα μπορούσε να αποτελέσει εξαίρεση στην «ομάδα» των θεοτήτων είναι η Ήρα η οποία ενδιαφέρεται λιγότερο για το κοινό καλό και περισσότερο για το προσωπικό της συμφέρον⁶⁵. Αν υποθέσουμε πως η οργή των θεών θα μπορούσε να αποτελέσει κοινό τους σκοπό, τιμωρία για παράδειγμα προς κάποιον θνητό, θα καταλήξουμε πως ένας θεός εμπνέει πάντα ή αποστέλλει τον φόβο.

3.4.2 Νύμφες – Πάνες

Οι αναφορές του ποιητή στις νύμφες και τους Πάνες στον Προμηθέα Πυροφόρο και στο Σεμέλη ή Υδροφόροι είναι αξιοσημείωτες. Οι Ωκεανίδες στον Προμηθέα Δεσμώτη και οι Νηρηΐδες που συνοδεύουν την αδελφή τους Θέτιδα, κάνουν την παρουσία τους στα χορικά μέρη των τραγωδιών. Πρόκειται για ομάδες ατόμων των ίδιων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων με συγκεκριμένη λειτουργικότητα στο έργο του τραγικού.

Οι Νύμφες ήταν αρχαίες Ελληνικές θεότητες των φυσικών δυνάμεων που κατοικούσαν στα δάση και τις σπηλιές, πλάι σε πηγές και χειμάρρους και ποταμούς, ή σε μοναχικά νησιά, όπως η Καλυψώ και η Κίρκη «ομείς δε βωμόν τόνδε και πυρός σέλας κύκλον περίστητ'έν λόχω τ'απείρονι εύξασθε»-είπα να στήσουν τους χορούς

⁶⁵Προμηθέας Δεσμώτης 601, 704, 900

οι νύμφες σέβας δείχνοντας στου Προμηθέα το δώρο⁶⁶, «Νύμφαι ναμερτεῖς, κ' (υδραὶ θεαί), αἰσιν ἀγείρω Ἰνάχου Ἀργείου ποταμοῦ παισίνβιοδώροι(ς.αι τέ παρίστανται πάσιν βροτέοισιν ἐπ' ἔργ(οις .εἰ (λαπίνας θάλιας) τε και εὐμόλπις υμ(εναίοις), και τα(ελέουσι κόρας ν)εολέκτρος ἀρτιγάμ(ους τε λευκό()μμασιν ε(ύ)φρονες φῶς δεκ()περ' ὀμματος ἐστ(ίν)». Νύμφες που την ἀλήθεια λέτε μόνο, λαμπρές θεές, ζωοδότρες θυγατέρες του Ἀργίτη ποταμοῦ, του Ἰνάχου, τριγύρω συναχτεῖτε που σας κρᾶζω. Σε ὅλα τα ἀνθρώπινα ἔργα βοηθάτε, στα πλούσια φαγοπότια και στους γάμους μ' ολόχαρα τραγούδια και τις κόρες τις νύμφες που τώρα την ἀγάπη μαθαίνουνε, διδάσκετε πῶς να εἶναι φρόνιμες και σεμνές⁶⁷.

Οι Πάνες, δαιμονικά ὄντα με χαρακτηριστικά ζώων, θεωροῦνταν κάτοικοι δασῶν και ἄλλων ἀγρίων τόπων. Ἀνήκουν στους κατώτερους θεούς, πνεύματα της φύσης, ἀντιπροσώπευαν τη θορυβώδη, εὐθυμη και αἰσθησιακή πλευρά της ἐλληνικῆς μυθολογίας. «Πάνας) δε τοι π(έποιθ' ἐγώ) πέλας πυρός...εὐπορήσειν»-και λέω ἀκόμα πως οι Πάνες πλάι στη φωτιά θα ἐρθουν, τους χαροκόπους να συντρέξουν στις σπηλιές⁶⁸.

3.4.3 Ἐννοια συνοχής στο ἔργο του Αἰσχύλου – ἔννοια συνοχής στην θεραπευτική ομάδα.

Ο Αἰσχύλος και οι σύγχρονοί του δημιουργοὶ γνώριζαν πολὺ καλά πως η τέχνη εἶναι μια ἀπὸ τις μορφές της κοινωνικῆς συνείδησης και παίζει μεγάλο ρόλο στην κοινωνική ζωὴ και αὐτό γιατί η τέχνη που γεννήθηκε ἀπὸ την κοινωνική ζωὴ και ἀποτελεῖ καλλιτεχνική ἀντανάκλαση της πραγματικότητας, ἐπιδρά με τη σειρά της στην κοινωνική ζωὴ και διαμορφώνει τα αἰσθήματα, τη σκέψη, τη θέληση και τις ἠθικές ἀρχές των ἀνθρώπων⁴.

⁶²Προμηθέας Πυροφόρος στ. 6-7

⁶³ Η Ήρα μιλά στις Νύμφες .Αἰσχύλου- Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι στ. 15-21

⁶⁴ Προμηθέας Πυροφόρος , χορός στ. 22

⁶⁵Marx K. Θεωρία ιστορικοῦ υλισμοῦ, Κομμουνιστικό Μανιφέστο, Κεφάλαιο.

Η εσωτερική συνοχή των ομάδων είναι κάτι που δημιουργεί αλλά και στηρίζεται στη σχέση με την εξουσία⁵. Η ίδια η συγκρότηση της ομάδας ως ενότητας, η κατασκευή από όλους αυτού του «εμείς», που είναι η ομάδα για το καθένα από τα μέλη της, έχει σαν προορισμό τη συνοχή. Η έννοιά της ξεκάθαρα παρουσιάζεται στην τραγωδία Ευμενίδες στους στίχους 490-565 όπου ο Αισχύλος αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα που έχει μια σταθερή κοινωνία για τους πολίτες της, αλλά και παρά τις όποιες προσωπικές πεποιθήσεις του Αισχύλου, η σημασία της συνοχής διαφαίνεται από το γενικό μήνυμα του έργου, που ο ποιητής ζητά από κάθε καλοπροαίρετο Αθηναίο να επιδοκιμάσει-ενότητα και νίκη. Ακόμα στις Ευμενίδες στίχος 1025-26 *όμμα...εξήκοιτ'αν*, που μεταφράζεται-γιατί σας προσκαλώ να έλθετε ακριβώς στο κόσμημα ολόκληρης της χώρας του Θησέως. Δηλαδή στο πλέον πολύτιμο μέρος ενός όλου, ενός πράγματος. Στίχοι 987-90 *«κοινοφιλεί διανοία/ και στυγείν μια φρενί»*, αποφασισμένοι να είναι ενωμένοι στη φιλία τους²⁴ και ομόθυμοι στην έχθρα τους. Χοηφόροι στίχος 500-6 αναφέρεται στη συλλογική ευθύνη, γιατί « κανείς δεν ζει αποκομμένος από το γένος του επομένως ευθύνεται και για την ενοχή των προγόνων του.

Γενικότερα η έννοια της συνοχής εμφανίζεται στο έργο του Αισχύλου με κάθε παρουσία και μορφή του χορού! Όπως είδαμε αναλυτικότερα παραπάνω τα σύνολα του χορού και τα άτομα που τα αποτελούν έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Το σημείο όμως εκείνο από το οποίο διαφαίνεται εντονότερα η σημασία της συνοχής και του αγώνα στον Αισχύλο βρίσκεται στο επιτάφιο επίγραμμά του «Αισχύλον Ευφορίονος Αθηναίων τόδε κεύθει μνήμα καταφθίμενον πυροφοροιο Γέλας. Αλκή δ'ευδόκιμον Μαραθώνιον άλσος αν είποι και βαθυχαιτήεις Μήδος επιστάμενος». Ο αγώνας για την κοινή ελευθερία και **τη ζωή χωρίς εμπόδια και φόβο** ήταν ό,τι σημαντικότερο!

⁵Freud.S., όπως υποσημ. 47.

⁶Αισχύλου Ευμενίδες: Ως προς άτομα ξένα στην κοινωνία τους, στίχοι 987-990.

Αυτό όμως δεν αφορά και τον κύριο ή επιμέρους στόχο μιας ψυχοθεραπευτικής διαδικασίας, όποιας τεχνικής και θεωρητικής προέλευση? Η συνεκτικότητα είναι για την ομαδική ψυχοθεραπεία, ότι η σχέση για την ατομική ψυχοθεραπεία. Η χωρίς επικρίσεις αποδοχή, και η ενσωμάτωση στο σύνολο, δρουν ως ενσυναισθητικά ανατροφοδοτικό και αυτό-ενισχυόμενο κύκλωμα (Yalom, 2006).

3.4.3.α «Φόβος και αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου»- φόβος και αγωνία στην ψυχοθεραπεία.

Όπως ο Όμηρος αποδίδει στην Ευρύκλεια τη στιγμή που αναγνωρίζει τον κύριό της, χαρμολύπη, ένα μείγμα χαράς και πόνου (τ471: «άμα χάρμα και άλγος»), έτσι και ο Αισχύλος δεν αφήνει κανένα σχεδόν συναίσθημα αμιγές φόβου και πόνου, ούτε καν τη χαρά. Ο πόνος γίνεται αγωνία και κυριαρχεί πάνω στα πάντα, όπως επισφραγίζει ο Αριστοτέλης στο Περί Ποιητικής, ορίζοντας την τραγωδία («..δι ελέου και φόβου..», 1449 b27). Θα μπορούσε να ειπωθεί για όλο το θέατρο του Αισχύλου πως ό,τι απαντάται μέσα στις τραγωδίες του «δεν είναι παρά η παθιασμένη κραυγή της αγωνίας».

Φόβος, δείμα, τάρβος, φροντίς, μέριμνα, είναι οι λέξεις που περιγράφουν και μαρτυρούν την αγωνία του χορού στο έργο του Αισχύλου. Με εξαίρεση τις Χοηφόρες και τις Ευμενίδες, όλοι οι χοροί του Αισχύλου αποτελούνται από τρομαγμένους ανθρώπους. Στον Αισχύλο ο χορός αποτελείται από τα ίδια τα θύματα, που βιώνουν ένα μοναδικό και οδυνηρό συναίσθημα. Ο χορός των Περσών αποτελείται από ανθρώπους οι οποίοι τίποτε άλλο δεν κάνουν από το να περιμένουν, γεμάτοι άγχος τις ειδήσεις που πρόκειται να φτάσουν. Το ίδιο συμβαίνει με τον χορό στους Επτά επί Θήβας. Αποτελούμενος από γυναίκες σε κατάσταση πανικού μιας πολιορκημένης πόλης από τον εχθρικό στρατό. Ο Αισχύλος παρουσιάζει το χορό του από την αρχή,

ως υποκείμενο σε μια φρενήρη αγωνία. Ο χορός του Προμηθέα Δεσμώτου, διακατέχεται από λύπη ανάμικτη με φόβο, ενώ η μορφή της Ιούς παρουσιάζεται ως θυματική και ανάστατη από φρίκη. Στην Ορέστεια η αγωνία απαντάται σε διαφορετικές μορφές. Στον Αγαμέμνονα ο χορός είναι θυματοποιημένος και αγωνιά. Κάθε πόνος συνοδεύεται από έναν φόβο για το μέλλον: «Μέμνησο μη σε νικάτω φόβος τας φρένας», αναφέρει στις Ευμενίδες ο τραγικός.

3.4.3.β Η έννοια της ροής και της ρυθμού στην ομάδα και την ψυχοθεραπεία

Σύμφωνα με τον Hume, δεν είμαστε τίποτε άλλο από ένα συνοθήλευμα, ένα μάτσο από διαφορετικές αισθήσεις που διαδέχονται η μια την άλλη με ασύλληπτη ταχύτητα, και βρίσκονται σε διαρκή ροή και κίνηση. Ο ρυθμός «είναι εγκατεστημένος στον οργανισμό μας. Οι παλμοί της καρδιάς μας, η αναπνοή μας, τα βήματα μας, όλα δείχνουν μια τέλεια μετρική που ακολουθούμε και που μας κάνει να ζούμε, να νιώθουμε ανάγκες, συναισθήματα, μουσικές διαθέσεις» (Κουσαχείλης, 1993:129)

Σύμφωνα με τον Σακαλάκ, (2004:χ.σ.): «Το να είναι κανείς υγιής σημαίνει ότι συγχρονίζεται με τον εαυτό του και το περιβάλλον του. Τόσο σωματικά όσο και πνευματικά. Όταν κάποιος είναι εκτός συγχρονισμού, είναι πολύ πιθανό να αρρωστήσει. Ο ρυθμός είναι πολύ στενά συνδεδεμένος με την κινητική λειτουργία και με το νευρικό σύστημα να παίζει ένας καθοριστικό ρόλο στην οργάνωση και τον έλεγχο του ρυθμικού τρόπου. Τέλος, δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε καθόλου και τη συναισθηματική επίδραση που μπορεί να έχει ο ρυθμός στον άνθρωπο. Διαφορετικοί ρυθμοί φαίνεται ότι προκαλούν διαφορετικές συναισθηματικές αντιδράσεις, από την πλέον υπνωτική και χαλαρή έως την πλέον διεγερτική και εκστατική».

Η Ψυχολογική ροή, συνιστά μια θετική συναισθηματική κατάσταση του ατόμου ως αποτέλεσμα της ισορροπίας, πάνω από το μέσο επίπεδό του, των δεξιοτήτων του και των προκλήσεων της δραστηριότητας. Διακρίνεται από υψηλή συγκέντρωση προσοχής, σαφείς στόχους, εσωτερικά κίνητρα, ευχαρίστηση, ικανοποίηση, έλεγχο συναισθημάτων και απορρόφηση από την εκτελούμενη δραστηριότητα. Διαφέρει από την κορυφαία εμπειρία από το γεγονός ότι είναι πιο αυθόρμητη (Csikszentmihalyi, 1982, 1988). Η ψυχολογική ροή προκύπτει από την αλληλεπίδραση των χαρακτηριστικών του ατόμου και της κατάστασης που αυτό βρίσκεται. Συνέπεια αυτής της αλληλεπίδρασης συνιστά η προσαρμογή του ατόμου στις απαιτήσεις και δυσκολίες που ανακύπτουν (Kimiecik & Stein, 1992).

Η θεραπευτική έκφανση της ροής και του ρυθμού στην χοροθεραπεία αναφέρεται σε κάποιες βασικές έννοιες οι οποίες απαντώνται στην κοινωνική ανθρωπολογία και στην ψυχανάλυση. Αυτές είναι το σώμα, η ταλάντωση, το βλέμμα, το παιχνίδι και η έκσταση (Χατζηδάκης, 2007). Το σώμα είναι η κινητήριος δύναμη για να ζήσουμε γιατί χωρίς αυτό δεν μπορεί από μόνο του το μυαλό να ικανοποιήσει τις ανάγκες του ατόμου. Το σώμα εξοικειώνεται με την ταλάντωση από την πρώτη στιγμή. Και αυτή η ταλάντωση συνεχίζεται σε όλη την πορεία τη ζωής σε λιγότερο βαθμό (Χατζηδάκης, 2007). Εκτός από την κίνηση, σημαντική στην χοροθεραπεία κρίνεται και η μη λεκτική επικοινωνία, που επιτυγχάνεται με το βλέμμα. «Το βλέμμα για τον χοροθεραπευτή είναι ότι το αυτί για τον ψυχοθεραπευτή» (Χατζηδάκης, 2007: 467). Η χοροθεραπεία και γενικότερα ο χορός καθοδηγούν την υπερδιέγερση της έκστασης που εκφράζεται μέσω του σώματος. Αυτή γίνεται με μεθόδους που κατέχει το ίδιο το σώμα και παραμένουν ίδιες στο μεγαλύτερο κομμάτι τους (Χατζηδάκης, 2007). «Όλα βοηθούν τον άνθρωπο να αναγνωρίσει τα σωματικά του όρια. Η

έκσταση που οδηγεί στην ελευθερία και την πληρότητα διαδραματίζεται στο διαρκές παιχνίδι με τα όρια, διατηρώντας ταυτόχρονα τον έλεγχο» (Χατζηδάκης, 2007:468).

3.4.3.γ Η έννοια της σχιζοφρένειας στο έργο του Ασχύλου -απόπειρα σύνδεσης με το συνθετικό μοντέλο ψυχοθεραπείας.

Η εμπλοκή της «τρέλας» με την φιλοσοφία ξεκινά στην Ελληνική αρχαιότητα. Από τον 6^ο π.Χ. αιώνα στα Ασκληπίεια είχαν αναγάγει σε επιστήμες τη νοοθεραπεία, την ενκοίμηση στο άβατον του ναού και τη μετάνοια, δηλαδή την αλλαγή του τρόπου του σκέπτεσθαι. Σύμφωνα με τον Chessick (1987), ιδρυτής της ψυχοθεραπείας ήταν ο Σωκράτης, όπου χρησιμοποιώντας τη μαιευτική μέθοδο, ήταν εκείνος που βοηθούσε το συνομιλητή του να εστιάσει την προσοχή του και τελικά να καταλήξει στην λύση του προβλήματος. Στους 3ο αιώνα π.Χ – 4^ο αιώνα μ.Χ. οι Επικούριοι και οι Στωικοί προτείνουν, οι πρώτοι *αταραξία* και οι δεύτεροι *απάθεια* και τα δύο χαρακτηριστικά της σχιζοφρένειας σύμφωνα με την κλίμακα Ainsworth. Η αβουλησία- απάθεια αποτελεί αρνητικό χαρακτηριστικό σύμπτωμα της σχιζοφρένειας ενώ η αταραξία μπορεί να παραλληλιστεί με το επίπεδο και αμβλύ συναίσθημα, που και αυτό με τη σειρά του αποτελεί αρνητικό χαρακτηριστικό της σχιζοφρένειας. Και οι δύο σχολές υπόσχονται θεραπεία από το άγχος των ταραγμένων ιστορικά εκείνων καιρών (Chessick, 1987). Είναι ενδιαφέρον να αναφερθεί πως μια κάποια βότανα που χρησιμοποιούνται ακόμα για την αντιμετώπιση μη φυσιολογικών ψυχικών καταστάσεων απαντώνται σε γραπτά κείμενα που περιγράφουν τα δράση του Ιπποκράτη και του Γαληνού, όπως το *Hypericum perforatum*.

- Οι αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι και φυσιολόγοι, όπως ο Σωκράτης, ο Πλάτωνας και ο Ιπποκράτης, συμβούλευαν τον ολισμό στην θεραπευτική

διαδικασία. Ο Σωκράτης δίδασκε ότι «αν το όλον δεν είναι καλά είναι αδύνατον για το μέλος να είναι καλά». Και ακόμα ότι «τα πάντα προέρχονται από την ψυχή, καλά και κακά πράγματα για το σώμα και όλο το άτομο». Είναι αξιοθαύμαστο πως αυτές οι αντιλήψεις ισχύουν και εμπλουτίζονται στις σύγχρονες μέρες. Η πεποίθηση πως δεν υπάρχει υγεία χωρίς ψυχική υγεία και οι τάσεις για μια ολιστική αντιμετώπιση του ατόμου επικρατούν.

- Στον Αισχύλο: εκπρόσωποι της κοσμικής τάξης και της δικαιοσύνης επιβάλλουν στους ανθρώπους τις συμφορές και τα πάθη προκειμένου να τους διδάξουν-να αποκτήσουν γνώση (πάθει μάθος). Στο Σοφοκλή: τηρητές μιας υπερβατικής τάξης την οποία ο ανθρώπινος νους (σώμα) δεν μπορεί να κατανοήσει. Απόμακροι με σκοτεινή βούληση και δικαιοσύνη. Δεν αμφισβητούνται. Στον Ευριπίδη: μοιάζουν με τους θεούς του Ομήρου, όχι ηθικά ανώτεροι από τους ανθρώπους (ίδια πάθη και ελαττώματα αλλά μεγαλύτερη δύναμη).
- Στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου, ο Διόνυσος και ο Προμηθέας συνενώνουν το θεϊκό και το ανθρώπινο στοιχείο. Ο θεός διδάσκει τη σοφία στον άνθρωπο μέσα από ένα μονοπάτι οδύνης(σωματικής και πνευματικής). Έντονη αίσθηση ελευθερίας μετενσαρκωμένη σε πνευματική και ψυχική δύναμη, υπερνικά τα υλικά δεσμά. Το δυνατό και ελεύθερο πνεύμα ξεπερνά τη σωματική κόπωση και εξαθλίωση.
- στ 150-154, 173-176, 192: «ως είδα **το κορμί σου** σε τούτο το βράχο να λιώνει σφιγμένο..-δακρύων **σον δέμας** εισί..», «πάντοτε αυτός **θυμωμένος** και **μ'αλύγιστη γνώμη**...και μήτε θα πάψει προτού **χορτάσει η ψυχή του-θέμενος άγναμπτον νόον**...πριν αν **κορέσει κέαρ**»(μιλώντας για τον Δία),

«όμως φόβος βαθύς την ψυχή μου ανατάραξε-εμάς δε φρένας ηρέθισε διάτορος φόβος»(Χορός).

- στ 320, 327, 350, 390: **«ας είσαι τόσο περισσεια μυαλωμένος», «το θυμό σου παράτησε..- ας έχεις οργάς άφες», «είσαι πλασμένος πίοτερο στους άλλους να δίνεις συμβουλές παρά σε σένα-πολλώ γ'αμείνων τους πέλας φρενούν έφυς ή σ' αυτόν», «δεν ξέρεις πως γιατρεύουν τα λόγια την ψυχή την οργισμένη-οργής νοσούσης εισίν ιατροί λόγοι» (Ωκεανός).**
- στ 760-761: **«να γλίτωνα έτσι από όλα μου τα πάθη. Το πιο καλό είναι να πεθάνεις μια για πάντα, παρά να τυραννιέσαι κάθε μέρα-κρείσσον γαρ εισάπαξ θανείν ή τας απάσας ημέρας πάσχειν κακώς» (Ιώ).**
- στ 1069-70: **«μονάχα από να μυαλό που'χει σαλέψει γίνεται γρικήσεις τέτοια λόγια-τοιάδε μέντοι των φρενοπλήκτων βουλεύματ'έπην τα'έστιν ακούσαι»(Ερμής).**

Σύμφωνα με τον Laig (1982), στις προσπάθειες αυτοάμυνας του σχιζοειδούς ατόμου, εντοπίζονται οι απαρχές της παράδοξης συμπεριφοράς η οποία χαρακτηρίζει τον ψυχωτικό και τον σχιζοφρενή. Κινούμενα από την επιθυμία να αμυνθούν απέναντι στους φόβους τα άτομα αυτά αντιδρούν με ιδιαίτερους τρόπους, που ενέχουν νόημα για τα ίδια τα άτομα.

4.0 Η «τέχνη της αγάπης»: ποιο περιεχόμενο έχει η αγάπη στο έργο του Αισχύλου? πώς δσταυρώνεται με την έννοια της αγάπης και αποδοχής του «εαυτού» στην ψυχοθεραπευτική πραγματικότητα?

«Ό,τι κρατά ως θάνατος, αγάπη.(...)

Υδωρ πολύ ου δυνήσεται σβέση την αγάπη, και ποταμοί ου συγκλήνουσιν αυτήν.»

Άσμα Ασμάτων, VIII6-7.

Το έργο του Αισχύλου εκπροσωπεί, μέσα σε όλη την επεξεργασία του συναισθήματος, μια προνομιακή και μοναδική μάλιστα στιγμή. Μπορούμε εδώ να συλλάβουμε καλύτερα την προσπάθεια της ενοποίησης, της συμφιλίωσης, της ταύτισης ανάμεσα σε έναν κόσμο υποκείμενο στη θεϊκή αυθαιρεσία, και τον κόσμο της συνείδησης, όπου ο άνθρωπος είναι όχι μόνο υπεύθυνος, αλλά και κριτής των ίδιων του των πράξεων, αρχές και αξίες που πρεσβεύει και η ομάδα, αρχές και αξίες που ο σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να ανακαλύψει, να υποστηρίξει και να ενδυναμώσει μέσα από την ψυχοθεραπεία, σε ατομικό ή ομαδικό πλαίσιο, σε φυσιολογική ή παθολογική έκφρασή του. Ποιά σχέση όμως μπορεί να έχει ή ηθική με την Τέχνη, και την έννοια του εαυτού? Καλύτερα πώς μέσω της τέχνης της αγάπης και της δημιουργίας, ο άνθρωπος δέχεται και αγαπά τον εαυτό του μέσα στα εκάστοτε δοσμένα κοινωνικά βιώματα ηθικής?

Ο Erich Fromm, συζητώντας για τις τρεις πλάνες που επικρατούν σχετικά με την αγάπη, υποστηρίζει πως η όποια μορφή αγάπης είναι Τέχνη που μαθαίνεται. Αυτή η απόπειρα προϋποθέτει γνώση και προσπάθεια. Η αγάπη προς εαυτόν συνιστά ζήτημα αντικειμένου και όχι ζήτημα ψυχικής ικανότητας, και βέβαια η αρχική εμπειρία του συναισθήματος της αγάπης διαφοροποιείται, κατά τη διάρκειά της, τόσο σε ένταση, όσο και ως εσωτερικό κίνητρο παρακίνησης. Ο άνθρωπος είναι προικισμένος με το «λογικό». Είναι ζωή που έχει συνείδηση του εαυτού της. Ο άνθρωπος έχει συνείδηση του εαυτού του, του συνανθρώπου του, του παρελθόντος του και των δυνατοτήτων του μέλλοντος του. Συνθέτει από την άλλη μεριά ψυχοθεραπευτικό ζητούμενο, αφενός η αντίληψη και συνταύτιση συνείδησης και συναισθήματος με την πραγματικότητα, και αφετέρου η επίτευξη ενός αισθήματος ικανοποίησης που απορρέει από την ποιότητα της ζωής κάθε ατόμου.

Στον Αισχύλο, το άτομο αγαπά τον εαυτό του μέσω **θυσίας, ηρωισμού, αγωνίας, πίστης στο θείο**. Αυτά είναι τα εργαλεία που του έχουν δοθεί από τον ίδιο το δημιουργό για να ζει, να επικοινωνεί, να δρα, να διεκδικεί, να γίνεται ή όχι αποδεκτό, να προοδεύει, να είναι ηθικό, να έχει υστεροφημία. Το γεγονός αυτό φαίνεται να δικαιολογείται από την ίδια τη ζωή του δημιουργού μέσα από τα έργα του. Ο Αισχύλος είναι ο άνθρωπος της εποχής των Μηδικών πολέμων και ως τέτοιος διαφαίνεται και μέσω του έργου του. Πατριώτης και μεγαλόπρεπος δίνει με ξεχωριστή και πρωτοφανή σεμνότητα τη σημαντικότητα αξιών, διαχρονικών στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ο λόγος του μετρημένος, με απaráμιλλη ευλυγισία στην ικανότητα σκιαγράφησης, εμπνέει στο θεατή από τα αρχαία χρόνια ως σήμερα, το αίσθημα του δέους και του ιδανικού. Μέσα από το έργο του προβάλλονται αναλλοίωτες αξίες που διέπουν τη ζωή, όπως η ασημαντότητα του ανθρώπου μπροστά στο υπερφυσικό και το θάνατο, το μεγαλείο του όταν συνειδητά ενστερνίζεται αρχές που τον ξεπερνούν, οι άγραφοι νόμοι και η επαφή με το θείο. Το ύφος και το περιεχόμενο των τραγωδιών του, καθιστούν τον Αισχύλο κλασικό και πανανθρώπινο ποιητή ιδιαίτερα και πάνω από όλα για έναν ακόμα λόγο. **Ο άνθρωπος στην αισχύλεια τραγωδία δεν υπάρχει ως άτομο αλλά ως στοιχείο της ανθρώπινης κοινωνίας, της κοινωνίας των θεών και τέλος της ίδιας της φύσης.** Με αυτά λοιπόν τα χαρακτηριστικά καλείται θεατής να αποτυπώσει μέσα του τον τρόπο να αγαπήσει τον εαυτό του, αυτά τα χαρακτηριστικά καλείται ο ψυχοθεραπευτής να εισαγάγει στην θεραπευτική τεχνική που χρησιμοποιεί σε ατομικό ή ομαδικό πλαίσιο, τονίζοντάς τα μέσα στα αποσπάσματα των Αισχυλείων τραγωδιών.

Συμπεράσματα

Για ποιο λόγο να μας απασχολήσει σύγχρονα η σχέση θεραπείας και αρχαίας ελληνικής δραματουργίας? Ίσως το ότι πρόκειται για μια συμβιωτική πορεία στο θεραπευτικό ανάλογο, που προτείνει την σύγχρονη και συγχρονική ανακατασκευή μιας οικειότητας, θα μπορούσε να συνιστά μια απάντηση. Ακόμα το αρχαία δράμα, όπως και η θεραπεία της ψυχής, ασχολούνται με τον θάνατο, συνιστώντας άμυνα για την καταπολέμηση του αισθήματος του «εσωτερικού θανάτου». Τα υπαρξιακά θέματα και η αναζήτηση νοήματος είναι πάντοτε επίκαιρα. Αν δεν υπάρχει πια πατέρας, ποιος ο λόγος να διηγούμαστε ιστορίες? (Barthes, 1973). Αν δεν υπάρχει θεραπευτής (δημιουργός), ποιος ο λόγος να μελετηθούν τα έργα των θεραπειών (δημιουργιών) του? Κατά πόσον οι ψυχο-συναισθηματικές δυσλειτουργίες επηρεάζουν τη δημιουργία-γραφή τους, και κατά επέκταση, πόσο επηρεάζουν θετικά ή αρνητικά τους θεατές- ακροατήριο? Σύμφωνα με την Andreissen (1987), συγγραφείς ανεξαρτήτου φύλου και καταγωγής, φαίνεται να παρουσίασαν σε υψηλότερο βαθμό, διαταραχές θυμικού-συναισθήματος, με ιδιαίτερη επιρρέπεια στη διπολική διαταραχή. Η απόλυτη δυναμική των θεραπευτικών εργαλείων που προσφέρονται σε όλο το φάσμα της λογοτεχνικής-δραματουργικής δημιουργίας, δύσκολα παραγνωρίζεται. Αυτά τα εργαλεία αφορούν στο σώμα και το πνεύμα, λειτουργώντας συνθετικά και ταυτόχρονα σε αυτή τη διττότητα.

Για πολλούς φιλοσόφους όπως ο Decartes τα ψυχωτικά φαινόμενα ήταν σύμβολα της ευθραυστότητας των ανθρώπινων πνευματικών δυνάμεων, ενώ για άλλους όπως ο Πλάτωνας ή ο Νίτσε αποτελούσαν τρόπο αντιμετώπισης των εμποδίων της λογικής.

Κατά τον Nietzsche:

«Greek antiquity...offers a way to understand ourselves, to pass judgment on our own time, and thereby to overcome it» (KGWIV1,173, an aphorism from We Philologists).

Μετά το 1960 τρεις κατευθύνσεις στην φιλοσοφία ασχολήθηκαν με την τοπική της τρέλας – σχιζοφρένειας – ψύχωσης: Ακολουθώντας τον Nietzsche και τον Bataille, για τους Foucault, Deleuze και Guattari η ψυχοπαθολογία αποτέλεσε τον κοινωνικό αντίποδα, αντίστροφο ανάλογο του μοντέρνου λογικού θετικισμού. Η φιλοσοφική φαινομενολογία ασχολούνταν κυρίως με με οντολογικά προβλήματα της ψυχωτικής ύπαρξης. Η φιλοσοφία του εγκεφάλου, η Αμερικανική πρόταση της αναλυτικής φιλοσοφίας, ανέλυε την λογική σύνδεση ψυχωτικών αναφορών και εμπειριών.

Στόχος της τέχνης και του θεάματος, σύμφωνα με τον Foucault, είναι να θέσει σε λειτουργία, ταυτόχρονα, όλες εκείνες τις επαναλήψεις, καταγράφοντας τη διαφορά, που έχουν στη φύση και στο ρυθμό τους. Είναι εξαιρετικού ενδιαφέροντος το γεγονός πως ο θεραπευτικός τρόπος που προτείνεται στην αρχαιότητα για καταστάσεις που παρεκκλίνουν είναι ολιστικός, είναι συνθετικός, αφορά στην αντιμετώπιση του ατόμου ως ψυχή και σώμα. Η αντιμετώπιση εστιάζεται από τότε στην εκτόνωση της σωματικής και της ψυχικής έντασης παράλληλα. Σύμφωνα με τις αρχές του συνθετικού μοντέλου ψυχοθεραπείας (Νέστορος, Ι., 1996, σελ. 39), αυτό αποτελείται από τη σύνθεση των μοντέλων που εξηγούν τη φύση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, την προσωπικότητα και την ψυχοπαθολογία. Η θεραπευτική παρέμβαση γίνεται ευκολότερη από το επίπεδο γνώσεων που προσφέρουν τα συμπεριφοριστικά μοντέλα αφού οι τεχνικές μπορούν να εφαρμοστούν στα περισσότερα ψυχοπαθολογικά περιστατικά, θεραπευτικό η φυσική «ιστορία» του

ασθενούς προτείνει δρόμο, η εκπαίδευση του ασθενούς να αναγνωρίζει τα «πάθη» του, τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Ακόμα η υπευθυνότητα που καλείται το άτομο να επιδείξει στην θεραπευτική του πορεία συμφωνεί με τη μετάβαση της ευθύνης από την αντοχή του πάθους στη δέσμευση της θεραπείας και τον έλεγχο του εαυτού.

Η ρήση του Ulysses Grant πως «*η αλήθεια είναι ότι θεωρώ τον εαυτό μου ρήμα και όχι προσωπική αντωνυμία. Ρήμα είναι οτιδήποτε εκφράζει ότι υπάρχει κανείς, ότι ενεργεί, ότι υποφέρει.*», περιγράφει ίσως την αναζήτηση της ψυχικής ηρεμίας και γαλήνης (ασχολησία ή ηδέως ζην κατά Επίκουρο). Τότε λείπει κάθε ενόχληση και αποκαθίσταται η ηρεμία, όπως αυτή που αναζητά ο Προμηθέας του Αισχύλου. Η αισιοδοξία του γνωστικού πλαισίου, η αντίσταση στην αλλαγή, η ομοιοστατική επανάληψη, η υποστηρικτική φύση και το εύρος εφαρμογής του μοντέλου, η χρήση της μεταβίβασης και αντιμεταβίβασης όπως στον Σωκράτη, το κοινωνικό πλαίσιο και οι επιδράσεις του (ως αγχογόνο πλαίσιο). Όλα τα παραπάνω συνθέτουν ένα πλήρως εφαρμόσιμο μοντέλο που ακολουθεί τις αλήθειες της αρχαίας πραγματείας και αποδεικνύει πόσο σημαντική γνώση και πράξη μας άφησαν οι πρόγονοί μας.

Κατά τον Hall (1998) η θεραπεία μέσω των εικαστικών είναι μία διαδικασία πολύ πιο ισχυρή και πολύπλοκη από το άθροισμα των μερών της. Σε πρώτο επίπεδο, οι εικόνες μπορούν να θεωρηθούν ως ισχυρές μορφές ενός συμβολικού λόγου, ανεξάρτητα από τα αρχέτυπα συστατικά, επιπλέον «η ψυχανάλυση θεωρεί ότι κάθε δημιουργία υποκατάστατου είναι συμβολική» (Weir, 1998:162). «Το άτομο με θετικά ψυχωσικά συμπτώματα, ενώ διαθέτει το δίαυλο επικοινωνίας με την ψυχή των πραγμάτων, δεν έχει βρει ακόμα τη διέξοδο για την πραγματικότητα» (Νέστορος, 2009), στιγμιαία δε, αυτή η ίδια εικόνα παρουσιάζεται και στον γεμάτο οίστρο και

πάθος ήρωα της τραγωδίας του Αισχύλου που αναμένει στωικά την κάθαρσή του. Το αίτιγμα της ανθρώπινης ύπαρξης και το πραγματικά φοβερό θεσμό της κάθαρσης, αναφέρεται σε ένα υποχρεωτικό συναίσθημα συμφωνίας σε έναν κόσμο ασυμφωνίας. Ο πόνος, η γέννηση της τραγωδίας, οδηγεί σε μια μετάβαση στο έργο του τραγικού : γίνεται αντιληπτό σαν κάτι που θυσιάζεται.(KGW II 3, 40, cf.415;echoed at KGW III 5/1,167 and BT:62.9)

Όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω κάνουν ξεκάθαρο πως τα κοινωνικά, πολιτικά και ηθικοφιλοσοφικά ζητήματα που πραγματεύεται στα έργα του ο τραγικός ποιητής και μαραθωνομάχος επιδιώκει να ανεβάσει την αστικοπολιτειακή συνείδηση του κοινού του. *Ο άνθρωπος στην αισχύλεια τραγωδία δεν υπάρχει ως άτομο αλλά ως στοιχείο της ανθρώπινης κοινωνίας, της κοινωνίας των θεών και τέλος της ίδιας της φύσης. Η κοινωνικοπολιτική λύση βασίζεται στο ολοκληρωμένο όραμα συμβιβασμού και ισορροπίας*⁷². Ισορροπία που αναμφίβολα αποζητάται ως θεραπευτικό κέρδος σε κάθε ψυχοθεραπευτική πρακτική.

Η απόλυτη συνειδητοποίηση του «ανήκειν» στο ίδιο σύνολο φαίνεται ξεκάθαρα στις Ικέτιδες, τους Πέρσες, στον Αγαμέμνονα, Χοηφόρους, Ευμενίδες και Επτά επί Θήβας. Η αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών μιας ομάδας παρατηρείται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του, ενώ ο ρόλος του ηγέτη ή καθοδηγητή ενός συνόλου γίνεται φανερός τόσο στον Αγαμέμνονα αλλά και στους Επτά επί Θήβας, Ευμενίδες, Ικέτιδες και Προμηθέα Δεσμώτη. Τον κοινό σκοπό ενός συνόλου αλλά και τους κανόνες που θα πρέπει να ισχύουν και να τηρούνται για να διατηρηθεί η συνοχή και η ενότητά του ακέραια, βλέπουμε σε όλες τις τραγωδίες του Αισχύλου.

Ο Αισχύλος ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τα μεγάλα προβλήματα του κόσμου. Είδε την όλη ανεπάρκεια και την ευτέλεια σε αρκετή έκταση της παράδοσης και της

⁶⁸Golden, Leon, In Praise of Prometheus. Humanism and rationalism in Aeschylean Thought (Chapel Hill University of North Carolina Pr., 1966).

θηρσκείας στην Ελλάδα, αλλά πήρε ό,τι έμεινε με μεγάλη σοβαρότητα και κατασκεύασε ορμώμενος από αυτό. Αναμφισβήτητο δε, είναι το γεγονός ότι σε περιοχές όπου η συνείδηση ή τα κοινωνικά ένστικτα του ανθρώπου δεν ελέγχονται η συνήθης λειτουργία του κόσμου είναι μη ηθική⁷³. Το έργο του Αισχύλου εκπροσωπεί, μέσα σε όλη την επεξεργασία του συναισθήματος, μια προνομιακή και μοναδική μάλιστα στιγμή. Μπορούμε εδώ να συλλάβουμε καλύτερα την προσπάθεια της ενοποίησης, της συμφιλίωσης, της ταύτισης ανάμεσα σε έναν κόσμο υποκείμενο στη θεϊκή αυθαιρεσία, και τον κόσμο της συνείδησης, όπου ο άνθρωπος είναι όχι μόνο υπεύθυνος, αλλά και κριτής των ίδιων του των πράξεων, αρχές και αξίες που πρεσβεύει και η ομάδα, αρχές και αξίες που ο σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να ανακαλύψει, να υποστηρίξει και να ενδυναμώσει μέσα από την ψυχοθεραπεία, σε ατομικό ή ομαδικό πλαίσιο, σε φυσιολογική ή παθολογική έκφασή του. Η δυνητική ικανότητα του ανθρώπου να δει την επικυριαρχία του ως μια ανθεκτική αυταπάτη, να διαπιστώσει πως η φύση-το θεϊκό κατά Αισχύλο, στην ολότητά της, μπορεί και χωρίς τη συμμετοχή των ανθρώπων, να ρυθμίσει την ύπαρξή της.

Προτάσεις για μελλοντική έρευνα:

- 1) Αντίστοιχη έρευνα κατά την εποπτεία του δραματουργικού έργου του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, καθώς και συγκριτική απόπειρα παρουσίασης των τριών τραγωδιών που προτείνονται παρακάτω, προς συμπεράσματα που μπορούν συμπληρωματικά και σε συνθετική βάση να χρησιμοποιηθούν στην σύγχρονη ψυχοθεραπευτική πρακτική, τόσο σε ατομικό, όσο και σε ομαδικό θεραπευτικό περιβάλλον.

⁶⁹Gagarin M., Aeschylean Drama (Berkeley and Los Angeles 1976).

Στις Τραχίνιες του Σοφοκλή ο λόγος του είναι γεμάτος εναλλαγές όπως για παράδειγμα η ανθρώπινη ζωή, η ευτυχία και η δυστυχία εναλλάσσονται περιοδικά, συνθέτωντας το όλον κατά την ψυχή και σώμα (στ 128-131). στ 567,572(θάνατος Κενταύρου), 765-776,779-784,789-791(θάνατος Ηρακλή), 930 (θανατος Διηάνειρας): «φτερωτή σαΐτα του ρίχνει που σφυρίζοντας, **το στήθος, βαθιά του τρύπησε ως τα πλεμόνια**-ες δε πλευμόνας στερνων διερροιζησεν», « αν μαζέψεις **από την πληγή μου το πηγμένο αίμα**-αμφιθρεπτον αίμα των εμών σφαγών» (Διηάνειρα), « και πρώτα με την ψυχή γαλήνια..λαμπαδιάζει η φλόγα από το αίμα των ιερών σφαχτών..**μούσκεψε ο ιδρώτας το κορμί του** και στα πλευρά του κόλλησε ο χιτώνας..μπήκε σουβλιά ως τα κόκκαλα και **σύγκορμο φρικτοί σπασμοί τον πιάσαν**, ύστερα αρχίζει να τον κατατρώει λες κ ήταν πικρής οχιάς φαρμάκι», «τα σπλάχνα του βαθύς σούβλισε πόνος..άνοιξε το κεφάλι του στη μέση και τα λευκά **μυαλά του ανάκατα με το αίμα** σκόρπισαν στα βοστρύχια», «γιατί στο χώμα σφάδαζεν κι ανάερα τινάζονταν με βόγγους και μουγκρητά, τριγύρω αντιλαλούσαν οι βράχοι και οι κάβουι» (Υλλος), «τη θωρούμε να κείτεται **άψυχη**, μ'ένα μαχαίρι δίκοπο, στα πλευρά της καρφωμένο μέσα στα σπλάχνα κάτω από το συκώτι» (Τροφός).

Αντίθετα από τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή (ειμαρμένη), ο Ευριπίδης μεταφέρει τη σύγκρουση στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου, στην ψυχή όπου λογική, πάθος και καθήκον αντιμάχονται. Έτσι στις Βακχες του αναφέρει:

στ 54: «κι από θεός πήρα ανδρός μορφή κι ανθρώπου φύση-**μορφήν** τα'εμίν μετέβαλον εις **ανδρός φύσιν**» (Διόνυσος), στ 75,109: «και τη ζωή και την ψυχή ξέρει κι αφιερώνει-**βιοτάν αγιστεύει και θιασεύεται ψυχάν**», «**δώσου ψυχή και σώμα**-και καταβακχιούσθε δρυός» (Χορός).

Οι δυνάμεις των ενστίκτων μάχονται με τις δυνάμεις της λογικής και ο «σοφός», η «σοφία», το «φρονεΐν», μάχονται με την «αφροσύνη» στ 1165-67 «η μάνα του Πενθέα με αγριεμένα μάτια-..εν διαστρόφοις όσσοις Χορός),στ641 «γιατι σε άνθρωπο σοφό η φρόνηση ταιριάζει» (Διώνυσος).

Η επιλογή των τριών αυτών τραγωδιών εξυπηρετεί τη συγκριτική παρουσίαση των πρωταγωνιστών τους. **Ο Προμηθέας του Αισχύλου, ο Ηρακλής του Σοφοκλή και ο Πενθέας του Ευρυπίδη, υποφέρουν ψυχικά και σωματικά**, με αποκορύφωμα την πληγωμένη κατ' εξακολούθηση σάρκα του πρώτου ως τιμωρία και τον τραγικό θάνατο των δύο άλλων. Ο σχιζοφρενής υποφέρει σαν τους ήρωες των τραγωδιών ψυχικά και σωματικά. Πολλά από τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στα αποσπάσματα των τραγωδιών περιγράφουν αναγνωρισμένα και καταγεγραμμένα χαρακτηριστικά της σχιζοφρένειας τόσο αρνητικά (αμβλύ συναίσθημα, απάθεια, ανηδονία) όσο και θετικά (ψευδαισθήσεις, παραληρητικές ιδέες, παράξενη συμπεριφορά, απρόσφορο συναίσθημα). Παρά το ότι δεν είχε ονοματιστεί έτσι θα μπορούσε να θεωρηθεί δικαίως πως η κατάσταση της απόγνωσης του Προμηθέα, του Ηρακλή του Πενθέα αλλά και η έκσταση του Χορού, θα μπορούσε να προσομοιαστεί με την κατάσταση **ασυλλογισιάς** του Ομήρου (α 28-44, Οδύσσεια) : «Ω κρίμα αλήθεια, οι άνθρωποι με τους θεούς να τά'χουν, γιατί θαρρούν πως από μας οι συμφορές τους βρίσκουν ενώ παθαίνουν μόνοι τους από **ασυλλογισιά** τους . Σε όλες τις περιπτώσεις οι ήρωες έχουν επίγνωση πως οι ίδιοι ευθύνονται για αυτό που τους συμβαίνει.

- 2) Η ροή (flow) και η συνοχή (cohesion) αποτελούν αναπόσπαστα τμήματα του κειμένου της Αρχαίας Τραγωδίας. Οι θεατές γίνονται κοινωνοί αυτής της συνεκτικής συνέχειας και συμμετέχουν σε αυτήν αποτυπώνοντας

μεταβιβαστικά και επεξεργαζόμενοι, μέσω εναισθησίας, πληροφορίες και βιώματα. Η ψυχοθεραπευτική διαδικασία εστιάζει στην ενδυνάμωση παραγόντων τέτοιων όπως: η ενστάλλαξη της συνείδησης, η καθολικότητα, η επικοινωνία, ο αλτρουϊσμός, η μέθεξη στη μεταβίβαση και η καλλιέργεια της ενσυναίσθησης. Με τη συνοχή που διαμορφώνεται από την ποιότητα της σχέσης θεραπευτή–θεραπευόμενου, να επισφραγίζει τη διαδικασία.

Η ανάλυση και χρήση των στοιχείων–εργαλείων των τραγωδιών του Αισχύλου, όπως προηγήθηκαν στην παρούσα εργασία, και το θεωρητικό μοντέλο που πρόκειται να παρατεθεί παρακάτω, όπως συντέθηκε από τη συγγραφέα (προορισμένο για αθλητικά αγωνιστικά ή εργασιακά περιβάλλοντα), προτείνεται να εφαρμοστεί σε ψυχοθεραπευτικό πλαίσιο.



Σχήμα 1.α Συνοπτική απεικόνιση της φύσης των σχέσεων μεταξύ μεταβλητών όπως προκύπτουν από την παρούσα έρευνα.

Στο παραπάνω σχήμα, παρατηρείται συνοπτική απεικόνιση της φύσης των σχέσεων μεταξύ μεταβλητών. Η ακολουθία της ανάπτυξης και μεταβολής της συνοχής, συνάδει με την ανάπτυξη και μεταβολή της ψυχολογικής ροής κατά τη χρονική

διάρκεια των επαναλαμβανόμενων μετρήσεων και είναι θετικές. Από τον χαρακτήρα των προσίμων, γίνεται κατανοητό πως η ψυχολογική ροή επηρεάζεται και συμεταβάλλεται θετικά με τη συνοχή μόνο κατά την Γ' μέτρηση (φάση Σύνθεσης της ομάδας), όπως ήταν ανάμενόμενο βιβλιογραφικά. Ακόμα, προδιαθεσιακοί και γνωστικοί παράγοντες (π.χ.: ατομικά χαρακτηριστικά, ανιλαμβανόμενη επάρκεια, ομαδική αποτελεσματικότητα) συσχετίζονται θετικά με τη συνοχή της ομάδας, ενώ φαίνεται να επηρεάζουν την ανάπτυξη ψυχολογικής ροής. Για τις μεταβλητές της απόδοσης και της ικανοποίησης, φαίνεται να ενισχύουν την ανάπτυξη συνοχής και ψυχολογικής ροής της ομάδας.

Η συνοχή έργου (task cohesion) είναι ο βαθμός στον οποίο τα μέλη μιας ομάδας δουλεύουν μαζί, για να κατορθώσουν έναν ειδικό και αναγνωρίσιμο στόχο. Η κοινωνική συνοχή (social cohesion) είναι ο βαθμός στον οποίο τα μέλη μιας ομάδας έχουν φιλικά αισθήματα ο ένας προς τον άλλο και απολαμβάνουν προσωπική ικανοποίηση από το γεγονός ότι είναι μέλη της ομάδας. Σύμφωνα με τον Tackman (1965) τα 4 βασικά στάδια από τα οποία πρέπει να περάσει μια ομάδα για να αναδυθεί ως μια συνεκτική μονάδα είναι: (α) στάδιο προσανατολισμού, (β) στάδιο σύγκρουσης, (γ) στάδιο σύνθεσης, (δ) στάδιο απόδοσης. Ο καλύτερος χρόνος για τη μέτρηση της συνοχής της ομάδας, είναι κατά τη διάρκεια των σταδίων σύνθεσης και απόδοσης.

Η ψυχολογική ροή προκύπτει από την αλληλεπίδραση των χαρακτηριστικών του ατόμου και της κατάστασης που αυτό βρίσκεται. Συνέπεια αυτής της αλληλεπίδρασης συνιστά η προσαρμογή του ατόμου στις αγωνιστικές απαιτήσεις και δυσκολίες που ανακύπτουν (Kimić & Stein, 1992). Συγκεκριμένα, ατομικά χαρακτηριστικά προδιάθεσης και κατάστασης αλληλεπιδρούν με τα χαρακτηριστικά της αθλητικής κατάστασης, για να καθορίσουν αν ο αθλητής θα φτάσει σε ψυχολογική ροή (Kimić & Stein, 1992). Από τα χαρακτηριστικά που διευκολύνουν, εμποδίζουν ή διασπών την εμφάνιση ψυχολογικής ροής (Jackson, 1995, 1996) υπάρχουν ορισμένα που ασκούν άμεση επίδραση. Φαίνεται με αυτόν τον τρόπο πως η ροή αποτελεί χαρακτηριστικό κατάστασης και όχι προδιάθεσης.

Αυτά τα δεδομένα ενδεχομένως να μπορούσαν να υποστηρίξουν ένα συνθετικό, ψυχοθεραπευτικό πρόγραμμα ψυχολογικής διάδρασης-παρέμβασης, εστιασμένο σε συγκεκριμένα σημεία, συνθέτωντας τα εργαλεία ή τον αξιακό δρόμο που προτείνει ο Ασχύλος για τη σύνθεση του «καλού κ' αγαθού» πολίτη.

Βιβλιογραφία:

1. Αισχύλος - Προμηθέας Δεσμώτης – Μετάφραση Τάσσος Ρούσος (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
2. Αισχύλος – Ικέτιδες –Μετάφραση Τάσσος Ρούσος (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
3. Αισχύλος – Πέρσαι – Μετάφραση Τάσσος Ρούσος (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
4. Αισχύλος, Επτά επί Θήβας – Μετάφραση Τάσσος Ρούσος, (ΚΑΚΤΟΣ 1992).
5. Αισχύλος, Αγαμέμνων, Μετάφραση Τάσσος Ρούσος, (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
6. Αισχύλος, Χοηφόροι, Μετάφραση Τάσσος Ρούσος, (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
7. Αισχύλος, Ευμενίδες, Μετάφραση Τάσσος Ρούσος (ΚΑΚΤΟΣ 1991).
8. Αισχύλος – Αποσπάσματα – Μετάφραση Τάσσος Ρούσος (ΚΑΚΤΟΣ 1992).
9. Αισχύλος.–Ο πατέρας της τραγωδίας – Ελένη Νικολαΐδου (ΣΑΒΒΑΛΑΣ)
10. A.H.Sommerstein Αισχύλου – Ευμενίδες – Κριτική και ερμηνευτική έκδοση (ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ).
11. Gilbert Murvay Αισχύλος ο δημιουργός της τραγωδίας (ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ 1982).
12. Albin Lesky - Η Τραγική Ποίηση των αρχαίων Ελλήνων – Ά από τη γένεση του είδους ως και τον Σοφοκλή - Μετάφραση Νίκος Χουρμουζιάδης (ΜΙ ΕΤ ΄Β Έκδοση 1990 Αθήνα).
13. Andreasen, N.C. (1984), Κλίμακα για την αξιολόγηση των θετικών και αρνητικών συμπτωμάτων, μετάφραση και προσαρμογή στα ελληνικά: Ι.Ν. Νέστορος και Ν.Γ. Βαλλιανάτου, Ρέθυμνο.
14. Andreasen, N. (1987). : Creativity and Mental Illness. Prevalence rates in writers and their first degree relatives. (Psychiatry, 1987, 144:10, 1288-1292).
15. Oliver Taplin - The stagecraft of Aeschylus – The Dramatic Use of exits and entrances in Greek Tragedy - (OXFORD CLARENDON PRESS).
16. Νίκος Χουρμουζιάδης - Περί Χορού - Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα (ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ ΔΟΚΙΜΙΑ 1997 Αθήνα).

17. Βάϊος Παγκουρέλης - Λόγος θεάματος κριτικές θεάτρου - Τόμος Α αρχαίο δράμα – (ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ Αθήνα 2001).
18. Τίμου Σούρα - Αρχαίο δράμα και πολιτικό θέατρο – Τόμος Α ΑΙΣΧΥΛΟΣ (Εκδόσεις ΑΡΣΕΝΙΔΗ 1966).
19. Βασίλη Φιλιά - Κοινωνιολογία του πολιτισμού, ΤΟΜΟΣ Α –Βασικές οροθετήσεις και κατευθύνσεις -(ΠΑΠΑΖΗΣΗ).
20. Κλήμης Ναυρίδης – Κλινική κοινωνική ψυχολογία-(ΠΑΠΑΖΗΣΗ).
21. Νέστορος, Ν.Ι. (1993/1996), Στον κόσμο της ψύχωσης, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
22. Jacqueline De Romilly - Ο φόβος και η αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου (ΤΟ ΑΣΤΥ).
23. Στάμος Παπαστάμου - Η κοινωνική επιρροή – (ΟΔΥΣΣΕΑΣ).
24. Στάμος Παπαστάμου – Κοινωνικές αναπαραστάσεις – (ΟΔΥΣΣΕΑΣ).
25. Στάμος Παπαστάμου - Ψυχολογιοποίηση – (ΟΔΥΣΣΕΑΣ).
26. Basic studies in social psychology edited and with introductions by Harold Proshausky and Bernard Seidenberg. Published for the society for the psychological study of social issues.
27. Γεωργιος Δ. Φαράντος –Φιλοσοφία 2- (Παραδόσεις εισαγωγής στη φιλοσοφία του 20ού αιώνα), Εκδόσεις Τελέθριον.
28. Γιάννης Τσιώλης, Μυθικό θέατρο, Πολιτική φωνή: Ο Τραγωδός Αισχύλος. (Καστανιώτης-Δοκίμια), Αθήνα 1998.
29. Αριστοτέλη, Πολιτικά, Πάπυρος Α 1971.
30. Anzieu D., Martin Z.Y. La dynamique dew groupes destaints, P.U.F. Paris 1984.
31. Buschlor E., Satyrtnanze und fruhes Drama, Wien 1943.
32. Carron, A.V., Bray, S.R., & Eys, M.A. (2002). Team cohesion and team success in sport. *Journal of Sport Sciences*, 20, 117-129.

33. Dodds R., Οι Έλληνες και το παράλογο, μτφρ. Γ.Γιατρομανωλάκης, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.
34. Freud S. Das Ubenhagen in der culture, 1930, γαλ. Μετ., Malaise dans la civilization, P.U.F., Paris, 1971.
35. Freud S., Massenpsychologie ynd Ich-Analyse, 1921, γαλ. Μετ., Psydhologie des foules et analyse du Moi in Essais des Psychanalyse, Payot, Paris, 1981.
36. Fiedler F.E., Personality And situational determinants of leadership effectiveness, in D. Cartwright and A. Zander (Eds) Group Dynamics, New York, Harper and Row, 1968.
37. French J.R., Raven B.H. The bases of social power, in R. Cartwright Ed, Studies in social power. An Arbor, Mich, Univercity of Michigan Press 1959.
38. Freud S. Totem and Tabou, 1912, γαλ. Μετ., Petite Bibliotheque, Payot, Paris, 1975.
39. Gibb.C.A., The principals and traits of leadership, Journal of Abnormal and Social Psychologie, 1947, 42, 267-284.
40. Golden, Leon, In Praise of Promitheus, Hummanism and rationalism in Aeshylian Thought (Chapel Hill Univercity of North Carolina, Pr, 1966)
41. Gagarin m. Aeshylian Drama (Berkeley and Los Angeles, 1976)
42. Heidegger M.,Phanomenologie und Theologie 1927, 1970.
43. Jackson, S.A. (1995). Factors influencing the occurrence of flow states in elite athletes. *Journal of Applied Sport Psychology*, 7, 35-47.
44. Joung K., Psychologisque typen, Diagnostische assoziationsstudien.
44. Kimiecik, J.C., & Stein, G.L. (1992). Examining flow experience in sport contexts: Conceptual issues and methodological concerns. *Journal of Applied Sport Psychology*, 4, 376-387.

45. Lewin K., Zeigarnik, *Psychologie dynamique*, P.U.F., Paris 1972.
46. Lewin K. 1951, *Field Theory in Social Science*, Harper and Row.
47. Lippit R. An experimental study of Authoritarianism and democratic group Atmosphere. *Studies in Child Welfare* 1940, 16, 428-450.
48. Lesky A. *Diertragische Dichstung der Hellenen*, Gottingen 1971.
49. Le Bon G. 1895, *Psychologie des foules*, 4th ed., Guadrige 1991.
50. Marx K., *Κομμουνιστικό Μανιφέστο*, Κεφάλαιο.
51. Menziers I. A case study in the functioning of social systems as a defense against anxiety, a report of the nursing service of a general hospital, *Human Relations*, 13, 1960, p. 95-122.
52. Peretti A. *Epirema a etragedia*, Firenze 1939.
53. Pelz D. Influence, A key to effective leadership in the first line supervisor, *Personal Journal*, 1952, 3, 3-11.
54. Reinhardt K. *Aischylos als Regisseur and Theologe*, Bern 1949.
55. Snell B., *Aischylos und das Handeln im drama*. *Philogus* 1928, 1.
56. Sartre J.P. *L'imaginaire* (*Psychologie phenomenologique de l'imagination*), Gallimard, Paris, 1940.
57. Sartre J.P. *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris, 1940.
58. Solomon, M.F. and Siegel. D.J., *Healing Trauma*, Norton, New York and London 2003)
59. Stodgill R. Leadership, membership And organization. *Psychological Bulletin*, 1950, 47, 1-14.
60. Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
61. Yalom, I. (1980). *Existencial Psychotherapy*. New York: Basic Books.

62. Zimmerman B., Untersuchungen zur Form dramatischen Technik der Aristophanischen Komodien, KONGSTEIN FRANGFURT 1984-7.

63. Αρχοντάκη, Ζ. Φιλίππου, Δ. (2010). *205 βιωματικές ασκήσεις για εμπύχωση ομάδων*.

64. *Ψυχοθεραπείας, κοινωνικής εργασίας, εκπαίδευσης*. Αθήνα: Καστανιώτη

65. Dalley, T. (1998) «Η εικαστική έκφραση ως θεραπεία: Νέες προοπτικές»

Πρακτικά Συνεδρίου Θεραπεία μέσω τέχνης: η εικαστική προσέγγιση Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

66. Δημοπούλου – Λαγωνίκα, Μ. (2008). *Μεθοδολογία κοινωνικής εργασίας – Μοντέλα παρέμβασης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

67. Δρίτσας, Θ. (2004). *Η τέχνη ως μέσο θεραπευτικής αγωγής*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.

68. Δρίτσας, Θ. (2003). *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής* Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών

69. Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου (1999). *Δραματοθεραπεία, Μουσικοθεραπεία. Η επέμβαση της τέχνης στην Ψυχοθεραπεία* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

70. Ζαχαρενάκης, Κ. Μ. (2011) «Άνοια και Μουσική» *Πρακτικά Έβδομου πανελληνίου Ιατρικού – Διεπιστημονικού Συνεδρίου Νόσου Alzheimer & Συγγενών Διαταραχών*, Θεσσαλονίκη: χ.ε, σ. 211-216

71. Hall, P. N. (1998) «Θεραπεία μέσω της τέχνης: Ένας τρόπος θεραπεία τηςσχάσης» *Πρακτικά Συνεδρίου Θεραπεία μέσω τέχνης: η εικαστική προσέγγιση* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

72. Καρτασίδου, Λ., Σταϊκόπουλος, Κ. (2006) «Μουσική στην Ειδική Αγωγή», *Πρακτικά Ημερίδας Μουσική Παιδαγωγική. Μουσική Εκπαίδευση στην Ειδική Αγωγή*.

73. Μουσικοθεραπεία. Σύγχρονες τάσεις και Προοπτικές, Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, σ. 30- 72.
74. Κουρετζής, Λ. (2001). *Το Θεατρικό Παιχνίδι*. Αθήνα: Καστανιώτη.
75. Κατσορίδου – Παπαδοπούλου, Χ. (2006). *Κοινωνική εργασία με ομάδες. Μια μορφή προσέγγισης για συνεργασία και δράση*. Αθήνα: Έλλην.
75. Κοψαχείλης, Σ. (1993). *Τα ιατρικά συγγράμματα – Die medizinischen Schrifien* Θεσσαλονίκη: University Studio Press
76. Κρασσανάκης, Σ.(1999). *Σύγχρονες ψυχοθεραπείες στην Ελλάδα: Από τη θεωρία στην εφαρμογή*. Αθήνα: Ινστιτούτο Προσωπικής Ανάπτυξης.
77. Landy, R. (2001). *Προσωπικότητα και Προσωπείο. Ο Ρόλος στο Δράμα, στη Θεραπεία και στη Καθημερινότητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
78. Landgarten, B. H. (1999). *Οικογενειακή Εικαστική Θεραπεία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
79. Λέτσιος, Κ.(2001). *Ψυχόδραμα: Η επιστήμη της ομάδας στη ψυχοθεραπευτική προοπτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
80. Μακρής, Ι. & Μακρή, Δ. (2003). *Εισαγωγή στη Μουσικοθεραπεία*, Αθήνα: Γρηγόρης
81. Malchiod, C. A. (2009). *Εικαστική θεραπεία: Ένας πρακτικός οδηγός*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
82. Μαρκοπούλου, Χ. (2006). *Η κοινωνική διάσταση της ειδικής αγωγής – Ο ρόλος του κοινωνικού λειτουργού*. Αθήνα: Διάπλαση
83. Moreno, J. (2006). *Ερμηνεύοντας την εσωτερική μας μουσική: Μουσικοθεραπεία και ψυχόδραμα*. Πολυχρονιάδου, Λ. Αθήνα: Πρίνος.98
84. Ναυρίδης, Κ. (2005). *Ψυχολογία των ομάδων – Κλινική ψυχοδυναμική προσέγγιση*.

Αθήνα: Παπαζήση.

85. Πρίνου-Πολυχρονοπούλου, Λ. (1991). Μουσική και Ψυχολογία. Εισαγωγή στη μουσικοθεραπεία Αθήνα: Θυμάρι.

86. Σακαλάκ, Η. (2004). Μουσικές Βιταμίνες Αθήνα: Fagotto

87. Schott- Billman, F. (1998). Όταν ο χορός θεραπεύει. Η θεραπευτική λειτουργία του

χορού, ανθρωπολογική προσέγγιση, Χρυσικοπούλου, Λ. , β έκδοση. Αθήνα: Ελληνικά

Γράμματα.

88. Shaboysin, S, (2005). Ιατρικές δυνάμεις της μουσικής. Αθήνα: PLS

89. Τζανάκης, Μ., Τσούρτου, Β. (2007) « Εισαγωγή», Πρακτικά 1ου Συνεδρίου Τέχνη και ψυχιατρική, Αθήνα – Χανιά: Focus on Health Ε.Π.Ε., σ. 13 – 28.

90. Ψαλτοπούλου, Ν. (2005). Η μουσική Δημιουργική έκφραση ως θεραπευτικό μέσο σε

παιδιά με Συναισθηματικές Διαταραχές Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.

91. Verderder, R. F., Verderder, (2006). Δεξιότητες Διαπροσωπικής Επικοινωνίας, Αποστολοπούπου, Α. Αθήνα: Έλλην

92. Weir, F. (1998). «Ο ρόλος της συμβολικής έκφρασης και η σχέση της με τη θεραπεία μέσω της τέχνης: Η προσέγγιση της Melanie Klein» Πρακτικά Συνεδρίου Θεραπεία μέσω τέχνης: η εικαστική προσέγγιση Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

93. Jennings, S – Mindes, A. (1994). Art therapy and dramatherapy. Masks of the soul. London: Jessica Kingsley, 99.

94. Jennings, S. (1994). The Theatre of Healing”, Metaphor and Metaphysics in the Healing Process. The Handbook of Dramatherapy. London: Routledge.

95. Jennings, S. (1992). Dramatherapy: Theory and practice. London: Routledge.

96. Jones, P. (2003). *Drama as therapy: Theatre of living*. London: Routledge.
97. Αναγνωστοπούλου, Ν. (1999) «Art Therapy: Εικόνες της ψυχής. Μια εισαγωγή στη χρήση των εικόνων σε θεραπευτική προσέγγιση». *Εκλογή*, Τεύχος 25, σ. 311 – 317.
98. Καραγγέλη – Προύζου, Μ. (1994) «Η Δραματοθεραπεία». *Μανδαγόρας*, Τεύχος 3, σ. 60 – 66.
99. Παναγιωτοπούλου, Ε., Ζωγράφου, Μ., Μπαρνέλλη, Π., Λιδάκη, Α. (2009) «Χοροθεραπεία και παραδοσιακές χορευτικές πρακτικές». *Επιστήμη του χορού*, Τόμος 3ος, σ. 1- 15.
100. Σαμαρτζή, Σ & Παναγιωτίδη, Μ (2011) «Αλληλεπιδράσεις σχέσεις μεταξύ χρόνου, μουσικής και συναισθήματος». *Ψυχολογία- Psychology*, τεύχος 18 (1), 116
101. Τσαροπούλου, Κ.- Συκιώτης, Β. (2003) «Ψυχική θεραπεία, αυτογνωσία και ολοκλήρωση». *Το ψυχόδραμα*, Τεύχος 33, σ. 48 – 52.
102. Κουκούλη, Σ. (2008) «Σχέση οικονομίας και κοινωνικής πολιτικής», *Κοινωνική πολιτική*, Ηράκλειο: χ.ε., σ. 1- 5.
- .103. Murray CJL, Lopez AD. A comprehensive assessment of mortality and disability from diseases, injuries and risk factors in 1990 and projected to 2020. Cambridge, MA: Harvard University Press; 1996. (The Global Burden of Disease Series)..
- .104. Alanen YO, Lehtinen V, Lehtinen K, Aaltonen J, Rääköläinen V. The Finnish integrated model for early treatment of schizophrenia and related psychoses. In:
105. Martindale B, Bateman A, Crowe M, Margison F, editors. *Psychosis: psychological approaches and their effectiveness*. Glasgow: Gaskell (ISPS); 2000. p. 235-65.
- .106. Christodoulou GN, editor. *Psychosomatic medicine*. New York: Plenum Press; 1987.

- .107. Plato . Harmidis Dialogue, 156 E. Athens: Papyros editions; 1975.
- .108. Schaffner K. Behaving: what's genetic and what's not, and why should we care?.
Oxford: Oxford University Press; 2004.
- .109. Mezzich JE. Psychiatry for the person: articulating medicine's science and
humanism. World Psychiatry 2007; 6:1-3.
- .110. Mezzich JE. The dialogal basis of our profession: psychiatry with the person.
World Psychiatry 2007; 6:129-30.
- 111 Said, S. (2005) Aeschylus Tragedy: A companion to greek tragedy, Chapter 14,
p. 215-231. Blackwell companions to the ancient world, Blackwell publishing, Oxford
(2005).
112. Scodel, R. (2005) Sophoclean Tragedy: A companion to greek tragedy, Chapter
15, p. 233-249. Blackwell companions to the ancient world, Blackwell publishing,
Oxford (2005).
113. Gregory, J. (2005) Euripidean Tragedy: A companion to greek tragedy, Chapter
16, p. 251-269. Blackwell companions to the ancient world, Blackwell publishing,
Oxford (2005).
114. Πρωτότυπο και μετάφραση τραγωδιών που θα αναφερθούν: εκδόσεις ΚΑΚΤΟΣ-
Αρχαία Ελληνική Γραμματεία-Οι Έλληνες.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ζάχος, Δ. (2007) www.dimitrioszaxos.com [Πρόσβαση 15.05.2012]

Εργαστήρι Ανάπτυξης και Θεραπείας παιδιού, εφήβου και οικογένειας. Αργώ (2012).

www.ergastiri-argo.gr [Πρόσβαση 23.04.2012]

*Ελληνική Εταιρεία Διαταραχών Διάθεσης (2012). www.mazi.org.gr [Πρόσβαση
21.03.2012]*

Ελληνική Επιστημονική Εταιρεία Χωρού (2012). www.elepex.gr [Πρόσβαση 17.04.2012]

Ελληνικό Ινστιτούτο Παιγνιοθεραπείας και Δραματοθεραπείας Ε.Π.Ε. (2012). www.playtherapy.gr [Πρόσβαση 18.05.2012]

Ηλιάδη, Α. Κ. (2006). *Οι τέχνες ως παράγοντας διατήρησης και ανάκτησης της ψυχικής υγείας του ανθρώπου – Art therapy, χοροθεραπεία, μουσικοθεραπεία, δραματοθεραπεία.* www.matia.gr [Πρόσβαση 14.04.2012]

Specialeducation.gr (2012). www.specialeducation.gr [Πρόσβαση 23.04.2012]
www.e-guide-of-greece.gr

101

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Βιογραφικά στοιχεία για τον Αισχύλο.

2. Αναφορά και ύφος των έργων του.

1. Βιογραφικά στοιχεία για τον Αισχύλο

Ο αρχαιότερος και ίσως σημαντικότερος των τριών μεγάλων δραματουργών της Αθήνας γεννήθηκε το 525 π.Χ. ή, κατά πως μέτραγαν οι αρχαίοι Έλληνες, το τέταρτο έτος της 63^{ης} Ολυμπιάδας, στην Ελευσίνα. Ο πατέρας του Ευφορίωνας, ήταν ευγενής γαιοκτήμονας και φρόντισε να λάβει ο νεαρός Αισχύλος την καλύτερη δυνατή παιδεία. Στα 25 του χρόνια συμμετέχει σε διαγωνισμό τραγωδίας αλλά αποτυχαίνει. Μετά από 10 χρόνια το 490 π.Χ., μετέχει μαζί με τα αδέρφια του, Αμείνιο και Κυναίγειρο, στις μεγάλες μάχες του Μαραθώνα, της Σαλαμίνας και των Πλαταιών. Αμέσως μετά αρχίζει τη συγγραφή των έργων του. Το 484 π.Χ. κερδίζει το πρώτο έπαθλο στους θεατρικούς αγώνες και ακολουθούν 12 ακόμη νίκες ανάμεσα στις οποίες και αυτή του 472 π.Χ., όταν ανεβάζει το έργο του Πέρσαι. Το 465 π.Χ. ο Αισχύλος χάνει το πρώτο βραβείο των δραματικών αγώνων από τον αντίπαλό του Σοφοκλή και φεύγει πικραμένος για την αυλή του βασιλιά Ιέρωνα των Συρακουσών. Πεθαίνει το 456 π.Χ. στη Γέλα της Σικελίας. Συνοπτικά τα γεγονότα της ζωής του που μπορούν να χρονολογηθούν με ικανή βεβαιότητα είναι τα ακόλουθα:

-525/4 . Γεννήθηκε, πιθανώς στην Ελευσίνα (δήμος στον οποίον ενεγράφη η οικογένειά του το 508/7, υιός του Ευφορίωνα.

499. Πρώτη του δραματική παραγωγή, σε ηλικία 25 ετών, κατά την 70^η Ολυμπιάδα.

490. Πολέμησε στον Μαραθώνα, όπου εφονεύθη ο αδερφός του Κυναίγειρος.

484. Πρώτη νίκη σε τραγικό διαγωνισμό.

476/5 . Επισκέφθηκε τη Σικελία κατά πρόσκληση του Ιέρωνα τυρράνου των Συρακουσών και ανέβασε το έργο Αιτναίαι προς τιμή της καινούριας πόλεως Αίτνας, την οποία ίδρυσε τότε ο Ιέρωνας.

472 Κέρδισε πρώτο βραβείο με τα έργα Φινεύς, Πέρσαι, Γλαύκος Ποτνιεύς και Προμηθεύς (Πυρκαεύς). Η παραγωγή και παρουσίαση χρηματοδοτήθηκε από τον Περικλή σε ηλικία τότε 23 χρόνων.

470 Επεσκέφθη την Σικελία και παρουσίασε στις Συρρακούσες την τραγωδία Πέρσες. Νικήθηκε από τον Σοφοκλή.

467 Κέρδισε πρώτο βραβείο με τα έργα Λάιος, Οιδίπους, Επτά επί Θήβας και Σφίγγξ.

463 Κέρδισε πρώτο βραβείο με τα έργα Ικέτιδες, Αιγύπτιοί, Δαναίδες και Αμυμώνη, ενώ ο Σοφοκλής ήρθε δεύτερος.

458 Κέρδισε πρώτο βραβείο για 13^η και τελευταία φορά με τα Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες και Πρωτέας.

458/7 Αναχώρησε από την Αθήνα για Σικελία.

456/7 Πέθανε στη Γέλα.

2.Αναφορά και ύφος του έργου του

Ο αριθμός έργων που αποδίδονται στον Αισχύλο κατά την αρχαιότητα δεν μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς, όμως πιθανόν κυμαίνεται στα 70 με 90 έργα. Επτά από αυτά διασώζονται πλήρη ή σχεδόν πλήρη- τα 3 πρώτα έργα της παραγωγής του 458 , 3 μεμονωμένα έργα από προγενέστερες παραγωγές: Πέρσαι, Επτά επί Θήβας, Ικέτιδες και ο Προμηθέας Δεσμώτης, του οποίου η αυθεντικότητα αμφισβητείται, αν και πολλές από τις ιδέες του, αν όχι η τεχνουργία του θυμίζουν έντονα τα όψιμα έργα του Αισχύλου.

Τα έργα του ακέραια και αποσπασματικά, μπορούν να χωριστούν στις εξής κατηγορίες Πιστοποιημένες τετραλογίες:

1 . Φινέας, Πέρσες, Γλαύκος Ποτνιεύς, Προμηθέας Πυρκαεύς.

2 . Οιδιπόδεια – Λάιος, Οιδίπους, Επτά επί Θήβας, Σφίγξ.

3 . Λυκούργεια- Ηδωνοί, Βασσάραι, Νεανίσκοι, Λυκούργος.

4 . Ορέστεια- Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες, Πρωτέας.

Υπάρχουν έργα που συνδέονται θεματικά, αλλά η σύνδεσή τους σε τριλογία ή τετραλογία είναι αβέβαιη. Αυτά είναι:

- Ικέτιδες, Αιγύπτιοι, Δαναίδες, Αμυμώνη.
- Ψυχαγωγοί, Οστολόγοι, Πηνελόπη, Κίρκη .
- Προμηθέας Δεσμώτης, Προμηθέας Λυόμενος, Προμηθέας Πυρφόρος.
- Οπλων κρίσης, Θρήσσαι, Σαλαμίνιαι.
- Μυρμιδόνες, Νηρηίδες, Φρύγες ή Έκτορος λύτρα ή Έκτορος λύσιν.
- Αργώ, Λύμνιοι, Υψιπύλη, Κάβειροι.
- Ελευσίνιοι, Αργειοι, Επίγονοι.
- Πολυδέκτης, Φορκίδες, Δικτυουλκοί.
- Μυσοί, Τήλεφος, Ιφιγένεια.
- Βάκχαι, Σεμέλη ή Υδροφόροι, Πενθεύς, Ξάντριάι.
- Μέμνων-Ψυχοστασία, Τένης-Φιλοκτήτης, Τοξοτίδες-Ιέρειαι.

Ο Αισχύλος είναι ο άνθρωπος της εποχής των Μηδικών πολέμων και ως τέτοιος διαφαίνεται και μέσω του έργου του. Πατριώτης και μεγαλόπρεπος δίνει με ξεχωριστή και πρωτοφανή σεμνότητα τη σημαντικότητα αξιών, διαχρονικών στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ο λόγος του μετρημένος, με απaráμιλλη ευλυγισία στην ικανότητα σκιαγράφησης, εμπνέει στο θεατή από τα αρχαία χρόνια ως σήμερα, το αίσθημα του δέους και του ιδανικού. Μέσα από το έργο του προβάλλονται αναλλοίωτες αξίες που διέπουν τη ζωή, όπως η ασημαντότητα του ανθρώπου μπροστά στο υπερφυσικό και το θάνατο, το μεγαλείο του όταν συνειδητά

ενστερνίζεται αρχές που τον ξεπερνούν, όπως οι άγραφοι νόμοι και η επαφή με το θείο. Το ύφος και το περιεχόμενο των τραγωδιών του, καθιστούν τον Αισχύλο κλασικό και πανανθρώπινο ποιητή ιδιαίτερα και πάνω από όλα για έναν ακόμα λόγο. Ο άνθρωπος στην αισχύλεια τραγωδία δεν υπάρχει ως άτομο αλλά ως στοιχείο της ανθρώπινης κοινωνίας, της κοινωνίας των θεών και τέλος της ίδιας της φύσης.